ВАСИЛИЙ

КАНДИНСКИЙ

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ

ВАСИЛИЙ
КАНДИНСКИЙ

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ

ВРЕМЕНА

Издательство АСТ
Москва

УДК 75.01
ББК 85.14
К19

Художественное оформление серии *Александра Воробьева*.

Кандинский В.
К19 Размышления об искусстве (сборник) / В. Кандинский; пер. с нем. Елены Козиной. — Москва: Издательство АСТ, 2018. — 336 с.: ил. — (Библиотека Паолы Волковой).

ISBN 978-5-17-106379-5

Василий Кандинский — российский и советский художник-авангардист польского происхождения, педагог, теоретик искусства, философ. Основоположник супрематизма — одного из наиболее ранних проявлений абстрактного искусства новейшего времени.

В сборник «Размышления об искусстве» вошли работы «О духовном в искусстве», «Текст художника. Ступени», «Точка и линия на плоскости». В этих работах художник размышляет о причинах своего отказа от фигуративной живописи, о принципах, законах абстрактного искусства и его понимания, о психологизме беспредметности и многих других вопросах, и в наши дни не утративших актуальности для всех, кто интересуется изобразительным искусством.

УДК 75.01
ББК 85.14

ISBN 978-5-17-106379-5

© Е. Козина, перевод, 2018
© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2018

О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ

Предисловие к первому изданию

Мысли, которые я здесь развиваю, являются результатом наблюдения и душевных переживаний, постепенно накапливавшихся в течение последних пяти-шести лет. Я хотел написать на эту тему книгу большего объема, но для этого нужно было бы произвести множество экспериментов в области чувств. От этого плана мне на ближайшее время пришлось, однако, отказаться, так как я занят был другими, не менее важными работами. Быть может, я никогда не смогу осуществить его. Это более исчерпывающим образом и лучше меня сделает кто-нибудь другой, ибо это действительно необходимо. Мне приходится, таким образом, оставаться в пределах простой схемы и удовольствоваться указаниями на величину проблемы. Я буду счастлив, если эти указания не останутся без отклика.

Предисловие ко второму изданию

Этот небольшой труд был написан в 1910 году. До выхода в свет в январе 1912 года первого издания я успел включить в него мои дальнейшие опыты. С тех пор прошло еще полгода, и мне сегодня открылся более свободный, более широкий горизонт. После зрелого размышления я отказался от дополнений, так как они только неравномерно уточнили бы некоторые части. Я решил собрать новый материал — результат опыта и тщательных наблюдений, накапливавшихся уже в течение нескольких лет; со временем они могли бы составить естественное продолжение этой книги в качестве отдельных частей, скажем, «Учения о гармонии в живописи». Таким образом построение этой книги во втором издании, которое должно было выйти в свет вскоре вслед за первым, осталось почти без изменений. Фрагментом дальнейшего развития (или дополнения) является моя статья «О вопросе формы» в «Синем Всаднике».

Мюнхен, апрель 1912 года
Кандинский

I. Введение

Всякое произведение искусства есть дитя своего времени, часто оно и мать наших чувств.

Так каждый культурный период создает свое собственное искусство, которое не может быть повторено. Стремление вдохнуть жизнь в художественные принципы прошлого может в лучшем случае вызвать художественные произведения, подобные мертворожденному ребенку. Мы не можем ни чувствовать, как древние греки, ни жить их внутренней жизнью. Так, например, усилия применить греческие принципы в пластическом искусстве могут создать лишь формы, сходные с греческими, но само произведение останется бездушным на все времена. Такое подражание похоже на подражание обезьян. С внешней стороны движения обезьяны совершенно сходны с человеческими. Обезьяна сидит и держит перед собой книгу, она перелистывает ее, делает задумчивое лицо, но внутренний смысл этих движений совершенно отсутствует.

Существует, однако, иного рода внешнее сходство художественных форм: его основой является настоятельная необходимость. Сходство *внутренних* стремлений всей духовно-моральной атмосферы, устремленность к целям, которые в основном и главном уже ставились, но впоследствии были забыты, то есть сходство внутреннего настроения целого периода может логически привести к пользованию формами, которые успешно служили тем же стремлениям периода прошлого. Частично этим объясняется возникновение нашей симпатии, нашего понимания, нашего внутреннего

сродства с примитивами. Эти чистые художники так же, как и мы, стремились передавать в своих произведениях только внутренне-существенное, причем сам собою произошел отказ от внешней случайности.

Но, несмотря на всю значимость, эта важная внутренняя точка соприкосновения является все же только точкой. Наша душа, лишь недавно пробудившаяся от долгого периода материализма, таит в себе зародыш отчаяния — следствие неверия, бессмысленности и бесцельности. Еще не совсем миновал кошмар материалистических воззрений, сделавший из жизни вселенной злую бесцельную игру. Пробуждающаяся душа все еще живет под сильным впечатлением этого кошмара. Лишь слабый свет мерцает, как одинокая крошечная точка на огромном круге черноты. Этот слабый свет является лишь чаянием для души и увидеть его у души еще не хватает смелости; она сомневается, не есть ли этот свет — сновидение, а круг черноты — действительность. Это сомнение, а также гнетущие муки — последствие философии материализма — сильно отличает нашу душу от души художников «примитивов». В нашей душе имеется трещина, и душа, если удается ее затронуть, звучит как надтреснутая драгоценная ваза, найденная в глубине земли. Вследствие этого переживаемое в настоящее время тяготение к примитиву может иметь лишь краткую длительность в его современной, в достаточной мере заимствованной форме.

Эти два сходства нового искусства с формами искусства прошлых периодов, как легко заметить, диаметрально противоположны. Первое сходство — внешнее и как таковое не имеет никакой будущности. Второе есть сходство внутреннее и поэтому таит в себе зародыш будущего. Пройдя через период материалистического соблазна, которому душа как будто поддалась, но все же стряхивает его с себя, как злое искушение, она выходит возрожденной после борьбы и страданий. Более элементарные чувства — страх, радость, печаль и т. п. — которые

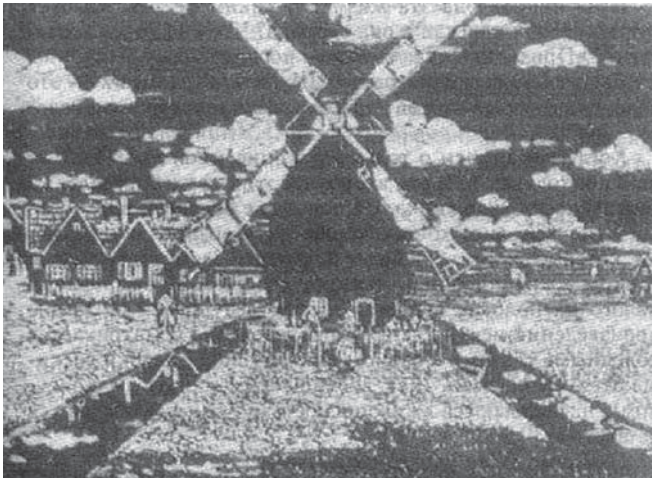
даже в этом периоде искушения могли являться содержанием искусства, мало привлекательны для художника. Он будет пытаться пробуждать более тонкие, пока еще безымянные чувства. Сам он живет сложной сравнительно утонченной жизнью, и созданное им произведение безусловно пробудит в способном к тому зрителе более тонкие эмоции, которые не поддаются выражению в наших словах.

В настоящее время зритель, однако, редко способен к таким вибрациям. Он хочет найти в художественном произведении или чистое подражание природе, которое могло бы служить практическим целям (портрет в обычном смысле и т. п.), или подражание природе, содержащее известную интерпретацию: «импрессионистская» живопись, или же, наконец, *облеченные в формы природы душевные состояния* (то, что называют настроением)[1]. Все такие формы, если они действительно художественны, служат своему назначению и являются духовной пищей, даже и в первом случае. Особенно верно это для третьего случая, когда зритель в своей душе находит с ними созвучие. Разумеется, такая созвучность (также и отклик) не должны оставаться пустыми или поверхностными, а наоборот: «настроение» произведения может углубить и возвысить настроение зрителя. Такие произведения, во всяком случае, ограждают душу от вульгарности. Они поддерживают ее на определенной высоте, подобно тому, как настройка поддерживает на надлежащей высоте струны музыкального инструмента. Однако утончение и распространение этого звучания во времени и пространстве все же остается односторонним и возможное действие искусства этим не исчерпывается.

Большое, очень большое, меньшее или средней величины здание разделено на различные комнаты. Все

[1] К сожалению, и это слово, которое должно обозначать творческие стремления живой души художника, было исковеркано и, в конце концов, стало предметом насмешек. Существовало ли когда-либо великое слово, которое толпа не попыталась бы тотчас же осквернить?

стены комнат завешены маленькими, большими, средними полотнами. Часто несколькими тысячами полотен. На них, путем применения красок, изображены куски «природы»: животные, освещенные или в тени, животные, пьющие воду, стоящие у воды, лежащие на траве; тут же распятие Христа, написанное неверующим в Него художником; цветы, человеческие фигуры — сидящие, стоящие, идущие, зачастую также нагие; много обнаженных женщин (часто данных в ракурсе сзади); яблоки и серебряные сосуды; портрет тайного советника Н.; вечернее солнце; дама в розовом; летящие утки; портрет баронессы Х.; летящие гуси; дама в белом; телята в тени с ярко солнечными бликами; портрет его превосходительства У.; дама в зеленом. Все это тщательно напечатано в книге: имена художников, названия картин. Люди держат эти книги в руках и переходят от одного полотна к другому, перелистывают страницы, читают имена. Затем они уходят, оставаясь столь же бедными или столь же богатыми, и тотчас же погружаются в свои интересы, ничего общего не имеющие с искусством. Зачем они были там? В каждой кар-



Ветряная мельница. 1904

тине таинственным образом заключена целая жизнь, целая жизнь со многими муками, сомнениями, часами вдохновения и света.

Куда направлена эта жизнь? К каким сферам взывает душа художника, если и она творила? Что она хочет возвестить? «Призвание художника — посылать свет в глубины человеческого сердца», — говорит Шуман. «Художник — это человек, который может нарисовать и написать все», — говорит Толстой.

Когда мы думаем о только что описанной выставке, то нам приходится избрать второе из этих двух определений деятельности художника. На полотне с большим или меньшим уменьем, виртуозностью и блеском возникают предметы, которые находятся в более или менее элементарном или тонком «живописном» взаимоотношении. Гармонизация целого на полотне является путем, ведущим к созданию произведения искусства. Это произведение осматривается холодными глазами и равнодушной душой. Знатоки восхищаются «ремеслом» (как восхищаются канатным плясуном), наслаждаются «живописностью» (как наслаждаются паштетом).

Голодные души уходят голодными.

Толпа бродит по залам и находит, что полотна «милы» и «великолепны». Человек, который мог бы сказать что-то, ничего человеку не сказал, и тот, кто мог бы слышать, ничего не услышал.

Это состояние искусства называется l'art pour l'art.

Это уничтожение внутреннего звучания, звучания, являющегося жизнью красок, это сеяние в пустоту сил художника, есть «искусство для искусства».

За свою искусность, за дар изобретательности и дар восприятия художник ищет оплату в материальной форме. Его целью становится удовлетворение честолюбия и корыстолюбия. Вместо углубленной совместной работы художников возникает борьба за эти блага. Жалуются на чрезмерную конкуренцию и на перепроизводство. Ненависть, пристрастное отношение, кружковщина, ревность,

интриги являются последствиями этого бесцельного материалистического искусства[1].

Зритель спокойно отворачивается от художника, видящего цель своей жизни не в бесцельном искусстве, а ставящего себе высшие цели.

Понимание выращивает зрителя до точки зрения художника. Ранее мы сказали, что искусство есть дитя своего времени. Такое искусство способно лишь художественно повторить то, чем уже *ясно* заполнена современная атмосфера. Это искусство, не таящее в себе возможностей для будущего, искусство, которое есть только дитя твоего времени и которое никогда не станет матерью будущего — является искусством выхолощенным. Оно кратковременно; оно морально умирает в тот момент, когда изменяется создавшая его атмосфера.

Другое искусство, способное к дальнейшему развитию, также имеет корни в своей духовной эпохе, но оно является не только отзвуком и зеркалом последней, а обладает пробуждающей, пророческой силой, способной действовать глубоко и на большом протяжении.

Духовная жизнь, частью которой является искусство и в которой оно является одним из наиболее мощных факторов, есть движение вперед и ввысь; это движение сложное, но определенное и переводимое в простое. Оно есть движение познания. Оно может принимать различные формы, но в основном сохраняет тот же внутренний смысл и цель.

Во мраке скрыты причины необходимости устремляться «в поте лица» вперед и ввысь — через страдания,

[1] Немногие отдельные исключения не уничтожают этой безотрадной и роковой картины. Да и исключения составляют главным образом художники, символом веры которых является l'art pour 1'arl. Они, таким образом, служат более высокому идеалу, что в целом является бесцельным расточением сил. Внешняя красота — это элемент, создающий духовную атмосферу: он имеет, однако, кроме положительной стороны (так как прекрасное-благое), также один недостаток. Этот недостаток состоит в неполно использованном таланте (таланте в евангельском значении слова).

зло и муки. После того как пройдет один этап и с пути устранены некоторые преграды, какая-то неведомая злая рука бросает на дорогу новые глыбы, которые иной раз, казалось бы, совершенно засыпают дорогу, делая ее неузнаваемой.

Тогда неминуемо приходит один из нас — людей; он во всем подобен нам, но несет в себе таинственно заложенную в него силу «видения». Он видит и указывает. Иногда он хотел бы избавиться от этого высшего дара, который часто бывает для него тяжким крестом. Но он этого сделать не может. Сопровождаемый издевательством и ненавистью, всегда вперед и ввысь тянет он застрявшую в камнях повозку человечества.

Часто на земле уже давно ничего не осталось от его телесного *Я,* и тогда всеми средствами стараются передать это *телесное* в гигантского масштаба мраморе, железе, бронзе и камне. Как будто *телесное* имело какое-либо значение для таких божественных служителей и мучеников человечества, презиравших телесное и служивших одному только *духовному.* Как бы то ни было, эта тяга к возвеличению в мраморе служит доказательством, что большая часть человеческой массы достигла той точки зрения, на которой некогда стоял тот, кого теперь чествуют.

II. Движение

Большой остроконечный треугольник, разделенный на неравные части, самой острой и самой меньшей своей частью направленный вверх — это схематически верное изображение духовной жизни. Чем больше книзу, тем больше, шире, объемистее и выше становятся секции треугольника.

Весь треугольник медленно, едва заметно движется вперед и вверх, и там, где «сегодня» находился наивысший угол, «завтра»[1] будет следующая часть, то есть то, что сегодня понятно одной лишь вершине, что для всего остального треугольника является непонятным вздором — завтра станет для второй секции полным смысла и чувства содержанием жизни.

На самой вершине верхней секции иногда находится только один человек. Его радостное видение равнозначуще неизмеримой внутренней печали. И те, кто к нему ближе всего, его не понимают. Они возмущенно называют его мошенником или кандидатом в сумасшедший дом. Так, поруганный современниками, одиноко стоял на вершине Бетховен[2].

---

[1] Эти «сегодня» и «завтра» внутренне соответствуют библейским «дням» творения.

[2] Вебер, композитор «Волшебного Стрелка», говорил о Седьмой симфонии Бетховена: «экстравагантность этого гения дошла теперь до крайности; Бетховен теперь совершенно созрел для сумасшедшего дома». Когда аббат Штадлер впервые услышал ее, он сказал соседу (во время биения ноты «е» в захватывающем моменте в начале первой части): «Все езде это «е»! Этому бесталанному парню ничего не приходит в голову!» («Бетховен» Августа Геллериха, см. стр. 1 в серии «Музыка», издававшейся Р. Штраусом).

Сколько понадобилось лет, прежде чем большая секция треугольника достигла вершины, где Бетховен когда-то стоял в одиночестве. И, несмотря на все памятники, — так ли уж много людей действительно поднялось на эту вершину?[1]

Во всех частях треугольника можно найти представителей искусства. Каждый из них, кто может поднять взор за пределы своей секции, для своего окружения является пророком и помогает движению упрямой повозки. Но, если он не обладает этим зорким глазом или пользуется им для низменных целей и поводов, или закрывает глаза, то он полностью понятен всем товарищам своей секции, и они чествуют его. Чем больше эта секция (то есть чем ниже она одновременно находится), тем больше количество людей, которым понятна речь художника. Ясно, что каждая такая секция сознательно (или чаще несознательно) хочет соответствующего ему духовного хлеба. Этот хлеб ему дают его художники, а завтра этого хлеба будет добиваться уже следующая секция.

Разумеется, что схематическое изображение не исчерпывает всей картины духовной жизни. Оно, между прочим, не показывает теневой стороны, не показывает большого мертвого *черного пятна.* Слишком часто бывает, что указанный духовный хлеб сновится пищей некоторых пребывающих уже в более высокой секции. Для такого едока этот хлеб становится ядом: в малой дозе он действует так, что душа из более высокой секции постепенно спускается в следующую низшую; употребляемый в большей дозе этот яд приводит к падению, сбрасывающему душу во все более и более низкие секции. Сенкевич в одном из своих романов сравнивает духовную жизнь с плаванием: кто не работает неустанно и не борется все время с по-

[1] Не являются ли некоторые памятники печальным ответом на этот вопрос?

гружением, неизбежно погибает. Тут дарование человека, его «талант» (в евангельском значении слова) может стать проклятием не только для художника — носителя этого таланта, но и для всех, кто вкушает этот ядовитый хлеб. Художник пользуется своей силой для потворства низменным потребностям: в якобы художественной форме он изображает нечистое содержание, он привлекает к себе слабые элементы, постоянно смешивает их с дурными, обманывает людей и помогает им обманывать себя, убеждая себя и других, что они жаждут духовно и удовлетворяют эту жажду из чистого источника. Такого рода произведения не помогают движению ввысь, они тормозят, оттесняют назад стремящихся вперед и распространяют вокруг себя заразу.

Периоды, когда искусство не имеет ни одного крупного представителя, когда отсутствует преображенный хлеб, являются *периодами упадка* в духовном мире. Души непрерывно падают из высших секций в низшие, и весь треугольник кажется стоящим неподвижно. Кажется, что он движется вниз и назад. Во время этих периодов немоты и слепоты люди придают особенное и исключительное значение внешним успехам, они заботятся лишь о материальных благах и как великое достижение приветствует технический прогресс, который служит и может служить только телу. Чисто духовные силы в лучшем случае недооцениваются, а то и вообще остаются незамеченными.

Одиноких алчущих и имеющих способность видеть высмеивают или считают психически ненормальными. А голоса редких душ, которых невозможно удержать под покровом сна, которые испытывают смутную потребность духовной жизни, знания и прогресса, звучат жалобно и безнадежно в грубом материальном хоре. Постепенно духовная ночь спускается все глубже и глубже. Все серее и серее становится вокруг таких испуганных душ и носители их, измученные и обесси-

ленные сомнениями и страхом, часто предпочитают этому постепенному закату внезапное насильственное падение к черному.

В такие времена искусство ведет унизительное существование, оно используется исключительно для материальных целей. Оно ищет материал для своего содержания в *грубо материальном,* так как более возвышенное ему неизвестно. Оно считает своей единственной целью зеркально отражать предметы, и эти предметы остаются неизменно теми же самыми. «Что» в искусстве отпадает eo ipso. Остается только вопрос, «как» этот предмет передается художником. Этот вопрос становится «Credo» (Символом веры). Искусство обездушено.

Искусство продолжает идти по пути этого «Как». Оно специализируется, становится понятным только самим художникам, которые начинают жаловаться на равнодушие зрителя к их произведениям. Обычно художнику в такие времена незачем много говорить и его замечают уже при наличии незначительного «иначе». За это «иначе» известная кучка меценатов и знатоков искусства выделяют его (что затем, при случае, приносит большие материальные блага!), поэтому большая масса внешне одаренных ловких людей набрасывается на искусство, которым, невидимому, так просто овладеть. В каждом «художественном центре» живут тысячи и тысячи таких художников, большинство которых ищут только новой манеры. Они без воодушевления, с холодным сердцем, спящей душой создают миллионы произведений искусства.

«Конкуренция» растет. Дикая погоня за успехом делает искания все более внешними. Маленькие группы, которые случайно пробились из этого хаоса художников и картин, окапываются на завоеванных местах. Оставшаяся публика смотрит, не понимая, теряет интерес к такому искусству и спокойно поворачивается к нему спиной.

Сечение стрелой. 1923

Но, несмотря на все ослепление, несмотря на этот хаос и дикую погоню, духовный треугольник в действительности медленно, но верно, с непреодолимой силой движется вперед и ввысь.

Незримый Моисей нисходит с горы, видит пляску вокруг золотого тельца. Но с собой он все же несет людям новую мудрость.

Его неслышную для масс речь все-таки прежде всех других слышит художник. Он сначала бессознательно и незаметно для самого себя следует зову. Уже в самом вопросе «Как» скрыто зерно исцеления. Если это «Как» в общем и целом и остается бесплодным, то в самом «иначе», которое мы и сегодня еще называем «индивидуальностью», все же имеется возможность видеть в предмете не одно только исключительно материальное, но также и нечто менее телесное, чем предмет реалистического периода, который пытались воспроизводить как таковой и «таким, как он есть», «без фантазирования»[1].

Если это «Как» включает и душевные эмоции художника и если оно способно выявлять его более тонкие переживания, то искусство уже на пороге того пути, где безошибочно сможет найти утраченное «Что», которое будет духовным хлебом наступающего теперь духовного пробуждения. Это «Что» уже больше не будет материальным, предметным «Что» миновавшего периода, оно будет *художественным содержанием,* душой искусства, без которой ее тело («Как») никогда не будет жить полной

[1] Здесь часто говорится о материальном и о нематериальном и о промежуточных состояниях, которые называют «более или менее» материальными. *Все* ли материя? *Все* ли дух? Не может ли различие, которое мы делаем между материей и духом, быть только градациями или только материи, или только духа? Мысль, которую позитивная наука считает продуктом «духовного», есть так же материя, но воспринимается она не грубыми, а более тонкими органами. То, к чему не может прикоснуться наша телесная рука, — дух ли это? В этом кратком очерке мы не можем говорить об этом более пространно. Достаточно, если мы не будем проводить слишком четких границ.

здоровой жизнью, так же, как не может жить отдельный человек или народ.

Это «Что» *является содержанием, которое может вместить в себя только искусство; и только искусство способно ясно выразить это содержание средствами, которые только ему, искусству, присущи.*

III. Поворот к духовному

Духовный треугольник медленно движется вперед и ввысь. В наше время одна из нижних наибольших секций достигает ступени первых лозунгов материалистического «Credo». В религиозном отношении обитатели этой секции носят различные имена. Они называются иудеями, католиками, протестантами и т. д. В действительности же они атеисты, что открыто признают некоторые из наиболее смелых или наиболее ограниченных из них. «Небеса» опустели. «Бог умер». Политически эти обитатели являются приверженцами народного представительства или республиканцами. Боязнь, отвращение и ненависть, которую они вчера чувствовали к этим политическим воззрениям, они сегодня переносят на анархию, которая им неизвестна; им знакомо только ее название, и оно вызывает в них ужас. Экономически эти люди являются социалистами. Они оттачивают меч справедливости, чтобы нанести смертельный удар гидре капитализма и отрубить этому злу голову.

Обитатели большой секции треугольника никогда самостоятельно не решали вопросов; их всегда тащили в повозке человечества жертвующие собою ближние, стоящие духовно выше их. Поэтому им ничего неизвестно о том, что значит тащить повозку, — они наблюдали это всегда с большого расстояния. Поэтому они думают, что тащить ее очень легко. Они верят в безупречные рецепты и в безошибочно действующие средства.

Следующая, более низкая, секция вслепую подтягивается упомянутой выше секцией на эту высоту. Но она

все еще крепко держится на старом месте, сопротивляется, опасается попасть в неизвестное, чтобы не оказаться обманутой.

Более высокие секции не только слепо атеистичны в отношении религии, но могут обосновать свое безбожие чужими словами, — например, недостойной ученого фразой Вихрова: «Я вскрыл много трупов и никогда при этом не обнаружил души». Политически они чаще бывают республиканцами; им знакомы различные парламентские обычаи; они читают политические передовицы в газетах. Экономически они являются социалистами различных нюансов и могут подкреплять свои «убеждения» многими цитатами (начиная от «Эммы» Швейцера к «Железному Закону» Лассаля, до «Капитала» Маркса и еще многих других).

В этих более высоких секциях имеются и другие рубрики, которых не было в только что описанных; это наука и искусство, а также литература и музыка.

В научном отношении эти люди — позитивисты. Они признают только то, что может быть взвешено и измерено. Остальное они считают той же вредной чепухой, какой они вчера считали «доказанные» сегодня теории.

В искусстве — они натуралисты. Они признают и ценят личность, индивидуальность и темперамент художника, но только до известной границы, проведенной другими, и в эту границу поэтому они твердо верят.

Несмотря на, по-видимому, большой порядок и на непогрешимые принципы, в этих высших секциях все же можно найти скрытый *страх,* смятение, шаткость и неуверенность, как это бывает в головах пассажиров большого прочного океанского парохода, когда в открытом море, при скрывшейся в тумане суше, собираются черные тучи и угрюмый ветер громоздит черные водяные горы. Причиной тому является их образование. Они знают, что почитаемый сегодня ученый, государственный деятель, художник еще вчера был осмеян — как недостойный серьезного взгляда карьерист, мошенник, халтурщик.

И, чем выше в этом духовном треугольнике, тем очевиднее этот страх, эта неуверенность проступает наружу своими острыми углами. Во-первых, встречаются глаза, которые могут самостоятельно видеть, встречаются головы, способные к сопоставлениям. Такие одаренные люди спрашивают себя: раз позавчерашняя мудрость была низвергнута вчерашней, а вчерашняя — сегодняшней, то, может быть, и современная мудрость будет сметена завтрашней. И наиболее смелые из них отвечают: «Все это вполне возможно!»

Во-вторых, находятся глаза, способные видеть то, что «еще не объяснено» современной наукой. Такие люди задают себе вопрос: «Придет ли современная наука на путь, по которому она уже так долго движется, к решению этих загадок? И, если она придет к их решению, можно ли будет положиться на ее ответы?».

В этих секциях находятся и профессиональные ученые, помнящие, как встречались академиями новые факты, ныне твердо установленные и признанные теми же академиями. Тут же находятся искусствоведы, которые пишут глубоко мысленные книги, полные признания того искусства, которое вчера еще считалось бессмысленным. Этими книгами они устраняют препятствия, которые искусство давно уже преодолело, и устанавливают новые, которые на этот раз должны будут твердо и на все времена стоять на этом новом месте. Занимаясь этим, они не замечают, что строят преграды не впереди, а позади искусства. Когда они завтра заметят это, то напишут новые книги и быстро переставят свои преграды подальше. Это останется неизменным до тех пор, пока не будет понято, что внешний принцип искусства может быть действительным только для прошлого, но никогда для будущего. Теоретического обоснования этого принципа для дальнейшего пути, лежащего в области нематериального, быть не может. Не может кристаллизоваться в материи то, чего еще материально не существует.

Дух, ведущий в царство завтрашнего дня, может быть познан только чувством. Путь туда пролагает талант художника. Теория — это светоч, который освещает кристаллизовавшиеся формы вчерашнего и позавчерашнего. (Дальнейшее об этом см. гл. VII, Теория).

Поднимаясь еще выше, мы столкнемся с еще большим смятением, как в большом городе, прочно возведенном по всем архитектонически-математическим правилам, внезапно потрясенном чудовищной силой. Человечество действительно живет в таком духовном городе, где внезапно проявляются силы, с которыми не считались духовные архитекторы и математики. Тут, как карточный домик, рухнула часть толстой стены; там лежит в развалинах огромная, достигавшая небес, башня, построенная из многих сквозных, как кружево, но «бессмертных» духовных устоев. Старое забытое кладбище сотрясается, открываются древние забытые могилы, и из них поднимаются позабытые духи. Столь искусно смастеренное солнце обнаруживает пятна и темнеет, и где замена для борьбы с мраком?

В этом городе живут также и глухие люди, которых оглушила чуждая мудрость и которые не слышали как рухнул город; они также не видят, ибо чужая мудрость ослепила их; они говорят: «Наше солнце становится все светлее, и мы скоро увидим, как исчезнут последние пятна». Но и у этих людей отверзнутся очи и слух.

А еще выше *никакого страха* уже не существует. Там происходит работа, смело расшатывающая заложенные людьми устои. Здесь мы также находим профессиональных ученых, которые снова и снова исследуют материю; они не знают страха ни перед каким вопросом и, в конце концов, ставят под сомнение саму материю, на которой еще вчера все покоилось и на которую опиралась вся вселенная. Теория электронов (т. е. движущегося электричества), которые должны всецело заменить материю, находит сейчас отважных конструкторов, которые то здесь, то там переступают

границы осторожности и погибают при завоевании новой научной твердыни: так погибают воины при штурме упорной крепости, забывая о себе и принося себя в жертву. Но «нет крепости, которую невозможно было бы взять».

С другой же стороны, множатся или чаще становятся известными *факты,* которые вчерашняя наука приветствовала привычным словом «надувательство». Даже газеты, эти большей частью послушные слуги успеха и плебса, торгующие и встречающие покупателя — словами «чего изволите?», вынуждены в некоторых случаях умерять или даже совсем отказываться от иронического тона при сообщениях о «чудесах». Различные ученые, среди которых имеются и материалисты чистейшей воды, посвящают свои силы научному исследованию загадочных фактов, которые невозможно дольше ни отрицать, ни замалчивать[1].

С другой стороны, множится число людей, которые не возлагают никаких надежд на методы материалистической науки в вопросах, касающихся всего того, что не есть материя, или всего того, что недоступно органам чувств. И, подобно искусству, которое ищет помощи у примитивов, эти люди обращаются к полузабытым временам с их полузабытыми методами, чтобы там найти помощь. Эти методы, однако, еще живы у народов, на ко-

[1] Цельнер, Вагнер, Бутлеров в Петербурге, Крукс в Лондоне и т. д., позднее Ш. Рише, К. Фламмарион (парижская «Matin» приблизительно два года тому назад напечатала высказывания последнего под заголовком «Je le constate, mats Je n'explique pas»). Наконец, Ц. Ломброзо, основоположник антропологического метода в области преступности, участвует в серьезных сеансах с Евзалией Палладино и признает спиритические феномены. Кроме того, еще некоторые ученые на свою ответственность занимались изучением этого предмета. Постепенно основываются и целые научные объединения и общества, ставящие себе те же цели (например, Societe des Etudes Psychiques в Париже, которое организовало по Франции турне с докладами в совершенно объективной форме для ознакомления публики с достигнутыми результатами).

торых мы, с высоты наших знаний, привыкли смотреть с жалостью и презрением.

К числу таких народов относятся, например, индусы, которые время от времени преподносят ученым нашей культуры загадочные факты, факты, на которые или не обращали внимания или от которых, как от назойливых мух, пытались отмахнуться поверхностными словами и объяснениями[1]. Е. П. Блаватская, пожалуй, первая, после долголетнего пребывания в Индии, установила крепкую связь между этими «дикарями» и нашей культурой. Этим было положено начало одного из величайших духовных движений, которое объединяет сегодня большое число людей в Теософском обществе. Общество это состоит из лож, которые путем *внутреннего* познания пытаются подойти к проблемам духа. Их методы являются полной противоположностью позитивным методам; в своей исходной точке они взяты из существовавшего уже раньше, но получили теперь новую, сравнительно точную форму[2].

Теория, составляющая основу этого теософского движения, была дана Блаватской в форме катехизиса, где ученик получает точные ответы теософа на свои вопросы[3]. По словам Блаватской, теософия равнозначуща *вечной истине* (стр. 248). «Новый посланец истины найдет человечество подготовленным Теософским обществом для своей миссии; он найдет формы выражения,

[1] Очень часто в подобных случаях пользуются словом гипнотизм, от которого в его первоначальной форме месмеризма пренебрежительно отворачивались разные академии.

[2] См., например, «Theosophie» («Духоведение» в русском издании) доктора Штейнера и его статьи о пути знания в «Luciter-Gnosis». В наше время следует отметить, что при написании настоящей книги Кандинский еще не делал различия между антропософски ориентированной духовной наукой Рудольфа Штейнера и идущей с востока теософией Е. П. Блаватской... (Примечание редактора немецкого издания Макса Билля, 18 августа 1962 года).

[3] Блаватская Е. П. «Ключ к теософии» изд. Макса Альтмана, Лейпциг, 1907. — Английское издание вышло впервые в Лондоне в 1889 году.

в которые сможет облечь новые истины; организацию, которая в известном отношении ожидает его прибытия, чтобы тогда убрать с его пути материальные препятствия и трудности (стр. 250)». Блаватская считает, что «в двадцать первом веке земля будет раем по сравнению с тем, какова она в настоящее время» — этими словами она заканчивает свою книгу. Во всяком случае, если даже теософы и склонны к созданию теории и несколько преждевременно радуются, что могут получать скорые ответы вместо того, чтобы стоять перед огромным вопросительным знаком, и если даже эта радости легко может настроить наблюдателя несколько скептически, все же остается факт большого *духовного* движения. В духовной атмосфере это движение является сильным фактором и в этой форме оно, как звук избавления, дойдет до многих отчаявшихся сердец, окутанных мраком ночи, оно будет для них рукой, указующей и подающей помощь.

Когда потрясены религия, наука и нравственность (последняя сильной рукой Ницше) и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего *внутрь самого себя.*

Литература, музыка и искусство являются первыми, наиболее восприимчивыми сферами, где этот поворот к духовному становится заметным в реальной форме. Эти сферы немедленно отражают мрачную картину современности, они предугадывают то Великое, которое, как крошечная точка, замечается немногими и для масс не существует.

Они отражают великий мрак, который еще едва проступает. Они сами облекаются во мрак и темноту. С другой же стороны, они отворачиваются от опустошающего душу содержания современной жизни и обращаются к сюжетам и окружению, дающим свободный исход нематериальным устремлениям жаждущей души.

В области *литературы* одним из таких явлений является писатель Метерлинк. Он вводит нас в мир, кото-

рый называют фантастическим или, вернее, сверхчувственным. Его Prihcesse Maleine, Sept Princesses, Les Aveugles и т. д. не являются *людьми* прошедших времен, каких мы встречаем среди стилизованных героев Шекспира. Это просто души, ищущие? в тумане, где им угрожает удушье. Над ними нависает невидимая мрачная сила. Духовный мрак, неуверенность неведения и страх перед ними — таков мир его героев. Таким образом, Метерлинк является, быть может, одним из первых пророков, одним из первых ясновидцев искусства, возвещающих описанный выше упадок. Омрачнение духовной атмосферы, разрушающая и в то же время ведущая рука, отчаяние и страх перед ней, утерянный путь, отсутствие руководителя, отчетливо отражаются в его сочинениях[1].

Эту атмосферу он создает, пользуясь чисто художественными средствами, причем материальные условия — мрачные замки, лунные ночи, болота, ветер, совы и т. д, — играют преимущественно символическую роль и применяются больше для передачи внутреннего звучания[2].

Главным средством Метерлинка является пользование словом.

---

[1] К числу этих ясновидцев упадка принадлежит в первую очередь Альфред Кубин. Непреодолимая сила втягивает нас в зловещую атмосферу суровой пустоты. Эта сила исходит, как от рисунков Кубина, так и от его романа «Die andere Seite» («Другая сторона»).

[2] Когда в Петербурге под личным руководством Метерлинка ставили некоторые из его драм, то во время одной из репетиций, он велел повесить просто кусок холста взамен недостающей башни. Ему было неважно, будет ли изготовлено тщательное подражание — кулиса. Он поступал, как всегда поступают в своих играх дети, величайшие фантасты всех времен, когда они в палке видят коня или в своем воображении создают из клочков бумаги целые полки кавалерии, причем складка в клочке бумаги внезапно делает из кавалериста коня (Kugelgen, «Erinnerungen eines atten Mannes»). Эта черта — пробуждать фантазию зрителя — играет большую роль современном театре. В этом направлении особенно много работы сделано и многое достигнуто в русском театре. Это нужный переход от материального к духовному в театре будущего.

Страшный суд. 1910

Слово есть внутреннее звучание. Это внутреннее звучание частично, а может быть и главным образом, исходит от предмета, для которого слово служит названием. Когда, однако, самого предмета не видишь, а только слышишь его название, то в голове слышащего возникает абстрактное представление, дематериализованный предмет, который тотчас вызывает в «сердце» вибрацию. Так *зеленое, желтое, красное дерево* на лугу есть только материальный случай, случайно материализовавшаяся форма дерева, которую мы чувствуем в себе, когда слышим слово дерево. Искусное применение слова (в согласии с поэтическим *чувством) — внутренне* необходимое повторение его два, три, несколько раз подряд — может привести не только к возрастанию внутреннего звучания, но выявить и другие неизвестные духовные свойства этого слова. В конце концов, при частом повторении слова (любимая детская игра, которая позже забывается) оно утрачивает внешний смысл. Даже ставший абстрактным смысл указанного предмета также забывается и остается лишь *звучание* слова. Это «чистое» звучание мы слышим, может быть, бессознательно — и в созвучии с реальным или позднее ставшим абстрактным предметом. В последнем случае, однако, это чистое звучание выступает на передний план и непосредственно воздействует на душу. Душа приходит в состояние беспредметной вибрации, которая еще более сложна, я бы сказал, более «сверхчувственна», чем душевная вибрация, вызванная колоколом, звенящей струной, упавшей доской и т. д. Здесь открываются большие возможности для литературы будущего. В эмбриональной форме эта мощь слова применяется, например, уже в Serres Chaudes. Поэтому у Метерлинка слово, на первый взгляд казалось бы нейтральное, звучит зловеще. Обыкновенное простое слово, например волосы, при верно *прочувствованном* применении может вызвать атмосферу безнадежности, отчаяния.

И Метерлинк пользуется этим средством. Он показывает путь, где вскоре становится ясным, что гром, молния, луна за мчащимися тучами являются внешними материальными средствами, которые на сцене еще больше, чем в природе, похожи на детское пугало. Действительно внутренние средства не так легко утрачивают свою силу и влияние[1]. И *слово,* которое имеет таким образом два значения, первое — прямое, и второе — внутреннее, является чистым материалом *поэзии* и литературы, материалом, применять который может только это искусство и посредством которого оно говорит душе.

Нечто подобное вносил в *музыку* Р. Вагнер. Его знаменитый лейтмотив также представляет собою стремление характеризовать героя не путем театральных аксессуаров, грима и световых эффектов, а путем точного *мотива,* то есть чисто *музыкальными средствами.* Этот мотив является чем то вроде музыкально выраженной духовной атмосферы, предшествующей герою, атмосферы, которую он таким образом духовно излучает на расстоянии[2].

Наиболее современные музыканты, как, например, *Дебюсси,* передают *духовные* импрессии, которые они нередко перенимают от природы и в чисто музыкальной форме претворяют в духовные картины. Именно Дебюсси часто сравнивается с художниками-импрессионистами; о нем утверждают, что он, как и они, пользуется крупными индивидуальными мазками, вдохновляясь в своих произведениях явлениями природы. Правильность этого утверждения является

[1] Это становится очевидным при сравнении сочинений Метерлинка с сочинениями По. И это опять же является призером прогресса художественных средств от материального к абстрактному.

[2] Многие опыты показали, что подобная духовная атмосфера свойственна не только герою, но каждому человеку. Сенситивные люди не могут, например, оставаться в комнате, где до того находился человек, духовно им отвратительный, даже если они ничего не знали об его пребывании.

лишь примером того, как в наши дни различные виды искусства учатся друг от друга и как часто их цели бывают похожи. Однако было бы слишком смело утверждать, что значение Дебюсси исчерпывающим образом представлено в этом определении. Несмотря на точки соприкосновения с импрессионистами, стремление музыканта к внутреннему содержанию настолько сильно, что в его вещах можно сразу же почувствовать его душу со всеми ее мучительными страданиями, волнениями и нервным напряжением современной жизни. А с другой стороны, Дебюсси в «импрессионистских» картинках никогда не применяет чисто материальной ноты, характерной для программной музыки, а ограничивается использованием *внутренней* ценности явления.

Сильное влияние на Дебюсси оказала русская музыка — Мусоргский. Не удивительно, что имеется известное сродство Дебюсси с молодыми русскими композиторами, к числу которых, в первую очередь, следует причислить Скрябина. В звучании их композиций имеется родственная нота. Одна и та же ошибка часто неприятно задевает слушателя. Иногда оба композитора совершенно внезапно вырываются из области «новых уродств» и следуют очарованию более или менее общепринятой «красивости». Часто слушатель чувствует себя по-настоящему оскорбленным, когда его, как теннисный мяч, перебрасывают через сетку, разделяющую две партии противников — партию внешней «красивости» и партию внутренне прекрасного. Эта внутренняя красота есть красота, которую, отказываясь от привычной красивости, изображают в силу повелительной внутренней необходимости. Человеку, не привыкшему к этому, эта внутренняя красота, *конечно,* кажется уродством, ибо человек вообще склонен к внешнему и не охотно признает внутренюю необходимость, — особенно в наше время! Этот полный отказ от привычно-красивого есть путь, которым

в наши дни идет венский композитор Арнольд Шенберг. Он пока еще в одиночестве и лишь немногие энтузиасты признают его. Он считает, что *все* средства святы, если ведут к цели самопроявления. Этот «делатель рекламы», «обманщик» и «халтурщик» говорит в своем учении о гармонии: «...возможно всякое созвучие, любое прогрессивное движение. Но я уже теперь чувствую, что и здесь имеются известные условия, от которых зависит, применяю ли я тот или иной диссонанс»[1].

Здесь Шенберг ясно чувствует, что величайшая свобода, являющаяся вольным и необходимым дыханием искусства, не может быть абсолютной. Каждой эпохе дана своя мера этой свободы. И даже наигениальнейшая сила не в состоянии перескочить через границы *этой* свободы. Но *эта* мера во всяком случае должна быть исчерпана и в каждом случае и исчерпывается. Пусть упрямая повозка сопротивляется как хочет! Исчерпать эту свободу стремится и Шенберг, и на пути к внутренне необходимому он уже открыл золотые россыпи *новой красоты.* Музыка Шенберга вводит нас в новое царство, где музыкальные переживания являются уже не акустическими, а чисто *психическими.* Здесь начинается «музыка будущего».

После реалистических идеалов в *живопись,* сменяя их, входят импрессионистские стремления. В своей догматической форме и чисто натуралистических целях они завершаются теорией неоимпрессионизма, одновременно приближающегося к области абстрактного. Теорией неоимпрессионистов — которую они считают универсально признанным методом — является не передача на полотне случайного отрезка жизни, а выявление всей природы во всем ее блеске и великолепии[2].

---

[1] «Die Musik», X, 2, стр. 104. Выдержки из «Harmonielehre» («Учение о гармонии»), издание «Universal Edition».

[2] См., например, Signac B., «De Delacroix au Neo-impressionisme».

К этому же приблизительно времени относятся три явления совершенно другого рода: Россети и его ученик Берн-Джонс с рядом их последователей, Беклин и пошедший от него Штук с их последователями, и Сегантини, за которым также тянутся недостойные формальные подражатели.

Я остановился именно на этих трех для того, чтобы охарактеризовать искания в нематериальных областях. Россетти обратился к прерафаэлитам и пытался влить новую жизнь в их абстрактные формы. Беклин ушел в область мифов и сказок, но в противоположность Россетти облекал свои абстрактные образы в сильно развитые материально-телесные формы. Сегантини в этом ряду — внешне наиболее материальный. Он брал совершенно готовые природные формы, которые нередко отрабатывал до последних мелочей (например, горные цепи, камни, животных и т. д.) и всегда умел, несмотря на видимо материальную форму, создать абстрактные образы. Возможно, благодаря этому он внутренне наименее материальный из них. Эти художники являются искателями внутреннего содержания во внешних формах.

Иным путем, более свойственным *чисто живописным средствам,* подходил к похожей задаче искатель нового закона формы — Сезанн. Он умел из чайной чашки создать одушевленное существо или, вернее сказать, увидеть существо этой чашки. Он поднимает «nature-morte» до той высоты, где внешне «мертвые» вещи становятся внутренне живыми. Он трактует эти вещи так же, как человека, ибо обладает даром всюду видеть внутреннюю жизнь. Он дает им красочное выражение, которое является *внутренней живописной нотой,* и отливает их в форму, поднимающуюся до абстрактно-звучащих, излучающих гармонию, часто математических формул. Изображается не человек, не яблоко, не дерево. Все это используется Сезанном для создания внутренне живописно звучащей вещи, назы-

ваемой картиной. Так же называет свои произведения один из величайших новейших французских художников — *Анри Матисс.* Он пишет «картины» и в этих «картинах» стремится передать «божественное»[1]. Чтобы достигнуть этого, он берет в качестве *исходной точки* какой-нибудь предмет (человека или что-либо иное) и пользуется исключительно живописными средствами — краской и формой. Руководимый чисто индивидуальными свойствами, одаренный как француз особенно и прежде всего колористически, Матисс приписывает краске преобладающее значение и наибольший вес. Подобно Дебюсси, он в течение долгого времени не всегда мог освободиться от привычной «красивости»; импрессионизм у него в крови. Так, среди картин Матисса, полных внутренней жизненности и возникающих в силу внутренней необходимости, мы встречаем и другие картины, возникающие в результате внешнего импульса, внешней привлекательности (как часто вспоминается тогда Манэ!), которые обладают главным образом и исключительно внешней жизнью. Здееь специфически французская, утонченная, гурманская, чисто мелодически звучащая красота живописи поднимается на заоблачную прохладную высоту.

Соблазну *такой* красоты никогда не поддается другой великий парижанин, испанец Пабло Пикассо. Всегда одержимый потребностью самовыявления, часто бурно увлекающийся Пикассо бросается от одного внешнего средства к другому. Когда между этими средствами возникает пропасть, Пикассо делает прыжок, и, к ужасу неисчислимой толпы своих последователей, — он уже на другой стороне. Они-то думали, что вот уже догнали его, а теперь им снова предстоят тяжкие испытания спуска и подъема. Так возникло последнее «французское» движение кубизма, о котором подробно будет сказано во второй части. Пикассо стремится

[1] См. его статью в «Kunst und Kunstler», 1909, выпуск VIII.

достичь конструктивности, применяя числовые отношения. В своих последних вещах (1911 г.) он логическим путем приходит к уничтожению материального, причем не путем его растворения, а путем чего-то вроде дробления отдельных частей и конструктивного разбрасывания этих частей по картине. Но при этом он, как ни странно, хочет сохранить видимость материального. Пикассо не останавливается ни перед какими средствами, и, когда краски мешают ему в проблеме чисто рисуночной формы, он бросает их за борт и пишет картину коричневым и белым. Эти проблемы являются также его главной силой. Матисс — краска, Пикассо — форма — два великих указателя на великую цель.

IV. Пирамида

Итак, постепенно у различных видов искусства зарождается стремление наилучшим образом выразить то, что каждое из них имеет сказать, и притом средствами, всецело ему присущими.

Несмотря на обособленность каждого из них, или же благодаря этой обособленности, они, как таковые, никогда еще не стояли ближе друг к другу, чем в эти последние часы духовного поворота.

Во всем сказанном заложены зародыши стремления к нереалистическому, к абстрактному и к *внутренней природе.* Сознательно или бессознательно художники следуют словам Сократа: «Познай самого себя!» Сознательно или бессознательно они начинают обращаться главным образом к своему материалу; они проверяют его, кладут на духовные весы внутреннюю ценность его элементов, необходимых для создания их искусства.

Из этого стремления, само собой, как естественное следствие, вытекает, что каждый вид искусства *сравнивает* свои элементы с элементами другого. Наиболее плодотворные уроки можно в данном случае извлечь из музыки. Музыка уже в течение нескольких столетий, за немногими исключениями и отклонениями, является тем искусством, которое пользуется своими средствами не для изображения явлений природы, а для выражения душевной жизни музыканта и для создания своеобразной жизни музыкальных тонов.

Художник, не видящий цели даже в художественном подражании явлениям природы, является творцом, который хочет и должен выразить свой *внутренний* мир. Он

с завистью видит, как естественно и легко это достигается музыкой, которая в наши дни является наименее материальным из всех искусств. Понятно, что он обращается к ней и пытается найти те же средства в собственном искусстве. Отсюда ведут начало современные искания в области ритма и математической, абстрактной конструкции; отсюда же понятно и то, что теперь так ценится, повторение красочного тона, и того, каким образом цвету придается элемент движения и т. д.

Такое сопоставление средств различнейших видов искусства, это перенимание одного от другого может быть успешным только в том случае, если оно будет не внешним, а принципиальным. Это значит, что одно искусство должно учиться у другого, как пользоваться *своими* средствами; оно должно учиться для того, чтобы затем по тому же *принципу* применять *свои собственные* средства, то есть применять их в соответствии с принципом, свойственным лишь ему одному. Учась этому, художник не должен забывать, что каждому средству свойственно свое особое применение и что *это* применение должно быть найдено.

В применении формы музыка может достигнуть результатов, которых невозможно добиться в живописи. Но, с другой стороны, в отношении некоторых свойств, музыка отстает от живописи. Так, например, музыка имеет в своем распоряжении время, элемент длительности. Зато живопись, не располагая указанным преимуществом, способна в одно мгновение довести до сознания зрителя все содержание произведения, на что музыка, в свою очередь, не способна[1]. Музыке, которая внешне с природой совершенно не связана, незачем заимствовать для своего языка какие бы то ни было

[1] Эти различия, как и все на свете, относительны. В известном смысле, музыка может избежать длительности во времени, а живопись применить ее. Как сказано, все эти утверждения имеют лишь относительную ценность.

внешние формы[1]. Живопись в наше время еще почти всецело зависит от форм, заимствованных у природы. Ее сегодняшняя задача состоит в исследовании и познании своих собственных сил и средств — что давно уже делает музыка — и в стремлении применить эти средства и силы чисто живописным образом для цели своего творчества.

Так углубление в себя отграничивает один вид искусства от другого, но так же сравнение вновь соединяет их во *внутреннем* стремлении. Так мы видим, что каждое искусство располагает свойственными ему силами, которые не могут быть заменены силами другого. В конечном итоге мы приходим к объединению сил различных видов искусства. Из этого объединения со временем и возникает искусство, которое мы можем уже теперь предчувствовать — подлинное *монументальное* искусство.

И каждый, углубляющийся в скрытые *внутренние* сокровища своего искусства — завидный сотрудник в деле созидания духовной пирамиды, которая *дорастет до небес.*

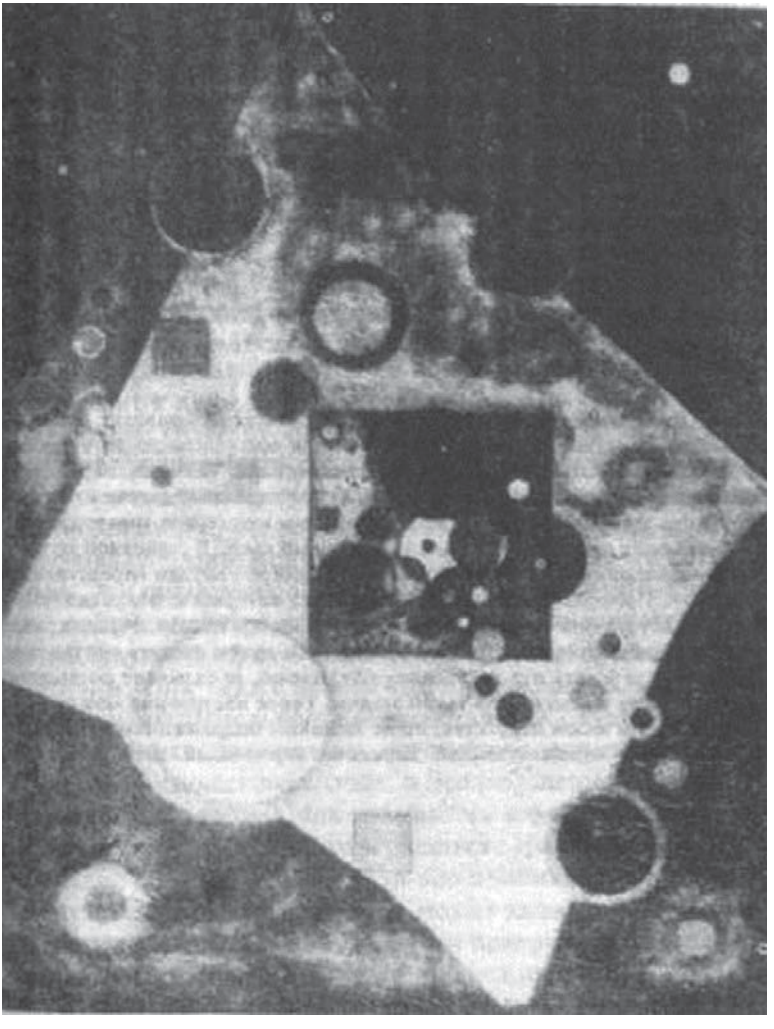
[1] Примером того, к каким жалким результатам приводят попытки пользоваться музыкальными средствами для воспроизведения внешних форм, является узко понятная программная музыка. Такие эксперименты производились еще не так давно. Подражание кваканью лягушек, шумам курятника, точения ножей — вполне уместны на эстраде варьете и, как занимательная шутка, могут вызывать веселый смех. В серьезной музыке подобные излишества служат наглядным примером неудач «представлять природу». Природа говорит на своем языке, который с непреодолимой силой действует на нас. Подражать этому языку нельзя. Музыкальное изображение звуков курятника с целью этим путем создать настроение природы и передать это настроение слушателю, показывает очевидную невозможность и ненужность такой задачи. Такое настроение может быть создано любым видом искусства, но не внешним подражанием природе, а только путем художественной передачи внутренней ценности этого настроения.

V. Движение цвета

Скольжение нашего взора по покрытой красками палитре приводит к двум главным результатам:

1) осуществляется *чисто физическое* воздействие цвета, когда глаз очарован его красотой и другими его свойствами. Зритель испытывает чувство удовлетворения, радости, подобно гастроному с лакомым куском во рту. Или же глаз испытывает раздражение, какое мы ощущаем от острого блюда. Эти ощущения затем угасают или утихают, как бывает, когда коснешься пальцем куска льда. Во всяком случае все эти ощущения физические и, как таковые, они непродолжительны. Они также поверхностны и не оставляют после себя никакого длительного впечатления, если душа закрыта. Как при прикосновении ко льду можно испытать только ощущение физического холода, и это ощущение забывается при согревании пальца, так забывается и физическое действие цвета, когда от него отвернешься. Но как физическое ощущение ледяного холода, если оно проникает глубже, вызывает более глубокие чувства и может вызвать целую цепь психических переживаний, так же и поверхностное впечатление от цвета может развиться в переживание.

Только привычные предметы действуют на средневпечатлительного человека совершенно поверхностно. Но, если мы видим их впервые, то они сразу производят на нас глубокое впечатление: так переживает мир ребенок, для которого каждый предмет является новым. Он видит свет, который привлекает его, хочет схватить его, обжигает пальцы и начинает бояться огня и уважать его. Затем он узнает, что свет, кроме враждебной стороны,



В розовом ключе. 1926

имеет и дружескую, что свет прогоняет темноту, удлиняет день, что он может греть, варить и являться веселым зрелищем. После того как собран этот опыт, знакомство со светом завершено и познания о нем накоплены в мозгу. *Острый, интенсивный* интерес исчезает, и свойство огня быть зрелищем вступает в борьбу с полным к нему равнодушием. И так, постепенно, мир лишается своих чар. Мы знаем, что деревья дают тень, что лошади могут быстро бегать, а автомобили движутся еще быстрее, что собаки кусаются, что до луны далеко, что человек в зеркале — не настоящий.

И лишь при более высоком развитии человека всегда расширяется круг свойств, несущих в себе различные вещи и сущности. При таком более высоком развитии существа и предметы получают внутреннюю ценность и, в конце концов, начинают *внутренне звучать.* Так же обстоит дело и с цветом. При низкой душевной восприимчивости он может вызвать лишь поверхностное действие, которое исчезает вскоре после того, как прекратилось раздражение. Но и в этом состоянии это простейшее воздействие может иметь различный характер. Глаз больше и сильнее привлекается светлыми красками, а еще сильнее и больше более светлыми и теплыми тонами: киноварь притягивает и манит нас, как огонь, на который человек всегда готов жадно смотреть. От яркого лимонно-желтого глазу через некоторое время больно, как уху от высокого звука трубы. Глаз становится беспокойным, не выдерживает долго вида этого цвета и ищет углубления и покоя в синем или зеленом. При более высоком развитии это элементарное действие переходит в более глубокое впечатление, сильно действующее на душу.

2) Тогда налицо второй главный результат наблюдения — *психическое* воздействие цвета. В этом случае обнаруживается психическая сила краски, она вызывает душевную вибрацию. Так первоначальная

элементарная физическая сила становится путем, на котором цвет доходит до души. Является ли это второе воздействие действительно прямым, как можно было бы предположить из сказанного, или же достигается путем ассоциаций, это остается, возможно, под вопросом. Так как душа в общем крепко связана с телом, то возможно, что душевное сильное переживание путем *ассоциации* вызывает другое, ей соответствующее. Например, красный цвет может вызвать душевную вибрацию, подобную той, какую вызывает огонь, так как красный цвет есть в то же время цвет огня. Теплый красный цвет действует возбуждающим образом; такой цвет может усилиться до болезненной мучительной степени, может быть, также и вследствие его сходства с текущей кровью. Красный цвет в этом случае пробуждает воспоминание о другом физическом факторе, который безусловно болезненным образом действует на душу.

Если бы дело обстояло так, то мы легко могли бы в ассоциациях найти объяснение и другим психическим воздействиям цвета, воздействиям не только на орган зрения, но и на другие органы чувств. Можно было бы, например, предположить, что светло-желтый цвет путем ассоциации с лимоном вызывает впечатление чего-то кислого.

Но подобными объяснениями едва ли можно удовлетвориться. Именно там, где вопрос касается вкуса цвета, можно привести различные примеры, где это объяснение не может быть принято. Один дрезденский врач рассказывает об одном из своих пациентов, которого он характеризует как «духовно необычайно высоко стоящего» человека, что тот неизменно и безошибочно ощущал «синим» вкус одного соуса, то есть ощущал его как синий цвет[1].

[1] Доктор медицины Фрейденберг, «Spaltung der Personlichkeit» («Расщепление личности») Uebersinnliche Welt, 1908, j 2, стр. 64-65. Тут же говорится и о слышании цвета (стр. 65), причем автор отме-

Можно было бы, пожалуй, принять похожее, но все же иное, объяснение, что как раз у высокоразвитого человека пути к душе настолько прямы и впечатления приходят так быстро, что воздействие, идущее через вкус, тотчас же достигает души и вызывает созвучие соответствующих путей, ведущих из души к другим телесным органам, — в нашем случае к глазу. Это было бы как эхо или отзвук музыкальных инструментов, когда они без прикосновения к ним созвучат с другим инструментом, испытавшим непосредственное прикосновение. Такие сильно сенситивные люди подобны хорошей наигранной скрипке, которая вибрирует *всеми* своими частями и фибрами при каждом касании смычка.

Если принять это объяснение, то зрение, разумеется, должно быть связано не только со вкусом, но и со всеми остальными органами чувств. Так именно и обстоит дело. Некоторые цвета могут производить впечатление чего-то неровного, колючего, в то время как другие могут восприниматься как что-то гладкое, бархатистое, так что их хочется погладить (темный ультрамарин, зеленая окись хрома, краплак). Само различие между холодными и теплыми тонами красок основано на этом восприятии.

Имеются такие краски, кажущиеся мягкими (краплак) и другие, которые всегда кажутся жесткими (зеленый кобальт, зелено-синяя окись), так что свежевыжатая из тюбика краска может быть принята за высохшую.

Выражение, что краски «благоухают» — общеизвестно.

Наконец, понятие слышания красок настолько точно, что не найдется, пожалуй, человека, который попытался бы передать впечатление от ярко-желтого цвета на ба-

---

чает, что сравнительные таблицы не устанавливают наличие общего закона. Ср. Л. Сабанеев в еженедельнике «Музыка». — Москва, 1911, j 29; в этой статье со всею определенностью указывается, что закон скоро будет найден.

совых клавишах фортепиано или сравнивал бы краплак со звуками сопрано[1].

Это объяснение всего путем ассоциации в некоторых, особенно важных для нас случаях оказывается все же недостаточным. Слышавший о хромотерапии знает, что цветной свет совершенно особенным образом влияет на тело человека. Неоднократно делались попытки использовать и применять силу цвета при различных нервных заболеваниях, причем снова замечено было, что красный цвет живительно, возбуждающе действовал на сердце и что, напротив того, синий цвет может привести к временному параличу. Если подобного рода влияние можно наблюдать и на животных и даже на растениях — что практически и происходит, то объяснение путем ассоциации отпадает совершенно. Во всяком случае, эти факты доказывают, что краски таят в себе мало исследованную, но огромную силу, которая может влиять на все тело, на весь физический организм человека.

Но, если в данном случае объяснение путем ассоциации представляется нам недостаточным, то мы не можем удовлетвориться им и для объяснения влияния цвета на психику. Вообще цвет является средством, которым мож-

[1] В этой области уже произведена большая теоретическая, а также и практическая работа. Делаются усилия найти возможности построить и для живописи свой контрапункт, исходя из факта многосторонней схожести физических вибраций воздуха и света. А с другой стороны, производились успешные практические попытки учить мало музыкальных детей какой-нибудь мелодии с помощью красок (пользуясь, например, цветком). В этой области уже ряд лет работает г-жа А. Захарьина-Унковская, разработавшая особый точный метод «списывать музыку с красок природы, писать звуки природы в цветах, видеть звуки в цветах и музыкально Слышать краски». Этот метод уже ряд лет применяется в школе изобретательницы и признан целесообразным Петербургской консерваторией. С другой стороны, Скрябин эмпирическим путем составил параллельную таблицу музыкальных и цветных тонов, и эта таблица очень похожа на более физическую таблицу г-жи Унковской. Скрябин убедительно применил свой принцип в «Прометее». (См. таблицу в еженедельнике «Музыка». — Москва, 1911).

но непосредственно влиять на душу. Цвет — это клавиш; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль.

Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша *целесообразно* приводит в *вибрацию* человеческую душу.

Таким образом ясно, что гармония красок может основываться только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души.

Эту основу следует назвать *принципом внутренней необходимости.*

VI. Язык форм и красок

Тот, у кого нет музыки в душе,
Кого не тронут сладкие созвучья,
Способен на грабеж, измену, хитрость;
Темны, как ночь, души его движенья
И чувства все угрюмы, как Эреб:
Не верь такому: — слушай эту песню.

Шекспир
(пер. Т. Щепкиной-Куперник).

Музыкальный тон имеет непосредственный доступ к душе. Он тотчас находит в ней отклик, ибо у человека «музыка в душе».

«Всякому известно, что желтый, оранжевый и красный цвета вызывают и представляют идею радости и изобилия» (Делакруа)[1].

Эти две цитаты указывают на глубокое сродство всех видов искусства вообще и особенно музыки и живописи. На этом, бросающимся в глаза сродстве непосредственно основывается мысль Гете, что живопись должна получить свой генерал-бас. Это пророческое выражение Гете является предчувствием положения, в котором в наше время находится живопись. Положение это является исходной точкой пути, на котором живопись с помощью своих сил вырастает до искусства в абстрактном смысле и на котором она, в конце концов, достигает чисто-художественной композиции.

Для этой композиции в ее распоряжении имеются два средства:

1. Краска.
2. Форма.

[1] Signac P., цитиров. выше. См. также интересную статью К. Шеффлера «Notizen uber die Farben» («Заметки о цвете») в журнале «Dekorative Kunst», февраль, 1901.

Только форма может существовать самостоятельно, как изображение предмета (реального и нереального) или как чисто абстрактное ограничение пространства плоскости.

Но цвет не может. Цвет не допускает безграничного распространения. Безграничное красное можно только мыслить или духовно созерцать. Когда мы слышим слово красное, то это красное в нашем представлении не имеет границы. Последнюю приходится, когда нужно, насильственно добавлять мысленно. Красный цвет, который мы не видим материально, а представляем себе абстрактно, вызывает, с другой стороны, более или менее точное или неточное внутреннее представление, это представление имеет чисто внутреннее физическое звучание[1]. То, что звучит в слове красное, не имеет самостоятельно никакого особо выраженного перехода к понятию теплого или холодного. Последнее приходится добавлять мысленно, как и более тонкие нюансы красного тона. По этой причине я называю такое духовное видение неточным. Но оно в то же время и точно, так как остается только внутреннее звучание без случайных, ведущих к деталям склонностей к теплому или холодному и т. д. Это внутреннее звучание похоже на звук трубы или инструмента, который мы представляем себе при слове «труба» и пр., причем подробности отсутствуют. Мы мыслим именно этот звук без различий, обуславливаемых звучанием на открытом воздухе, в закрытом помещении, или зависящих от того, одна ли это труба или их несколько, и играет ли на трубе охотник, солдат или виртуоз.

Когда мы хотим, однако, передать *этот красный звук* в материальной форме (как в живописи), то мы должны: 1) выбрать определенный тон из бесконечного ряда различных оттенков красного, то есть, так ска-

[1] Очень похоже на то, к чему мы приходим в примере с деревом, приводимом дальше, с той разницей, однако, что там материальный элемент представления занимает большее место.

зать, *охарактеризовать* его *субъективно* и 2) отграничить его на плоскости, *отграничить от других цветов,* которые *обязательно* присутствуют, которых ни в коем случае нельзя избежать и благодаря которым (путем отграничения и соседства) изменяется субъективная характеристика (получает объективную оболочку); здесь заметным становится объективный призвук.

Это неизбежное взаимоотношение формы и краски приводит нас к наблюдению воздействия формы на краску. Сама форма, даже если она совершенно абстрактна и подобна геометрической, имеет свое внутреннее звучание, является духовным существом с качествами, которые идентичны с этой формой. Подобным существом является треугольник (без дальнейшего уточнения — является ли он остроконечным, плоским, равносторонним): он есть подобное существо с присущим лишь ему одному духовным ароматом. В связи с другими формами этот аромат дифференцируется, приобретает призвучные нюансы, но по существу остается неизменным, как аромат розы, который никак нельзя принять за аромат фиалки. Так же обстоит дело и с квадратом, кругом и всеми возможными другими формами[1]. Итак, это такой же случай, как описанный выше случай с красным цветом; субъективная субстанция в объективной оболочке.

Здесь становится ясным взаимоотношение формы и краски. Треугольник, закрашенный желтым, круг — синим, квадрат — зеленым, снова треугольник, но зеленый, желтый круг, синий квадрат и т. д. Все это совершенно различные и совершенно различно действующие существа.

При этом легко заметить, что одна форма подчеркивает значение какого-нибудь цвета, другая же форма притупляет его. Во всяком случае, резкая краска в остро-

[1] Значительную роль при этом играет и направление, в котором, к примеру, находится треугольник, а именно — движение. Это чрезвычайно важно для живописи.

конечной форме усиливается в своих свойствах (например, желтый цвет в треугольнике). Цвета, склонные к углублению, усиливают свое воздействие при круглых формах (например, синий цвет в круге).

С другой стороны, разумеется, ясно, что несоответствие между формой и цветом не должно рассматриваться как что-то «негармоничное», напротив того, это несоответствие открывает новую возможность, а также и гармонию.

Так как количество красок и форм бесконечно, то бесконечно и число комбинаций и в то же время действия. Этот материал неистощим.

Во всяком случае форма в более узком смысле есть не что иное, как отграничение одной плоскости от другой. Такова ее внешняя характеристика. А так как во всем внешнем обязательно скрыто и *внутреннее* (обнаруживающееся сильнее или слабее), то каждая форма имеет внутреннее содержание[1]. *Итак, форма есть выражение внутреннего содержания.* Такова ее внутренняя характеристика. Здесь следует вспомнить недавно приведенный пример с фортепиано, пример, где вместо «цвета» мы ставим «форму»; художник — это рука, которая путем того или иного клавиша (формы) должным образом приводит человеческую душу в состояние вибрации. *Ясно, что гармония форм должна основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе.*

Мы назвали здесь этот принцип *принципом внутренней необходимости.*

Указанные две стороны формы являются в то же время двумя ее целями. Поэтому внешнее отграничение ис-

[1] Если форма оставляет нас равнодушными и, как это называется, «ничего не говорит», то этого не следует понимать буквально. Не существует формы, как и нет вообще ничего на свете, что бы ничего не выражало. Но значение это часто не доходит до нашей души — и именно тогда, когда связанное само по себе безразлично или, точнее говоря, применено не там, где следует.

черпывающе целесообразно только тогда, когда оно наиболее выразительно выявляет внутреннее содержание формы[1]. Внешняя сторона, то есть отграничение, для которого форма в данном случае является средством, может быть очень различной.

Но, несмотря на все разнообразие, которое может принимать форма, она все же никогда не может переступить через две внешние границы, а именно:

1) или форма, *как отграничение* имеет целью путем этого отграничения выделить материальный предмет из плоскости, то есть нанести этот материальный предмет на плоскость, или же

2) *форма остается абстрактной,* то есть она не обозначает никакого реального предмета, а является совершенно абстрактным существом. Подобными, чисто абстрактными существами — которые, как таковые, имеют свою жизнь, свое влияние и свое действие — являются квадрат, круг, треугольник, ромб, трапеция и бесчисленные другие формы, которые становятся все более сложными и не имеют математических обозначений. Все эти формы являются равноправными гражданами в царстве абстрактного.

Между этими двумя границами имеется бесчисленное количество форм, в которых налицо оба элемента и где перевешивает или материальное, или абстрактное.

В настоящее время эти формы являются сокровищем, из которого художник заимствует отдельные элементы своих произведений.

В наши дни художник не может обойтись одними чисто абстрактными формами. Для него эти формы слишком неточны. Ограничиться только неточным значит лишить себя многих возможностей, значит исклю-

[1] Обозначение «выразительно» следует понимать правильным образом: иной раз форма выразительна тогда, когда она приглушена. Форма иной раз выявляет нужное наиболее выразительно именно тогда, когда не доходит до последней грани, а является только намеком, всего лишь указуя путь к внешнему выражению.

чить чисто человеческое и сделать бедными свои средства выражения.

С *другой стороны, в искусстве нет и совершенно материальных форм.* Невозможно точно передать материальную форму: художник поневоле *подчиняется своему глазу, своей руке,* которые в данном случае более художественны, чем его душа, не желающая выйти за пределы фотографических целей. Сознательный художник, однако, не может удовольствоваться протоколированием физического предмета; он непременно будет стремиться придать передаваемому предмету выражение — то, что раньше считалось идеализацией, позже называлось стилизацией, а завтра будет называться как-нибудь иначе.

В основе «идеализации» лежало стремление сделать органическую форму более красивой, сделать ее идеальной, причем легко возникла схематизация и притуплялось индивидуальное внутреннее звучание. «Стилизация», выросшая главным образом на импрессионистской почве, не ставила своей главной целью *«сделать более красивой»* органическую форму, а стремилась путем упущения побочных деталей придать ей большую характерность. Поэтому возникавшее в этом случае звучание носило совершенно индивидуальный характер, но с перевесом в сторону внешней выразительности. Будущая трактовка и видоизменение органической формы будет иметь целью выявление внутреннего звучания. В этом случае органическая форма не является больше прямым объектом, а есть элемент божественного языка, который пользуется человеческим, ибо направляется человеком к человеку.

Эта невозможность и бесполезность (в искусстве) бесцельно копировать предмет, это стремление извлечь из предмета выразительное, являются исходными пунктами, от которых начинается дальнейший путь художника — «от литературной» окраски предмета к чисто художественным (или живописным) целям. Этот путь ведет к элементу композиции.

Чисто художественная композиция ставит перед собой две задачи по отношению к форме:

1. Композицию всей картины.

2. Создание отдельных форм, стоящих в различных комбинациях друг к другу, но которые подчиняются композиции целого[1]. Так несколько предметов (реальных, а при случае и абстрактных) в картине подчиняются *одной* большой форме и изменяются так, чтобы они подошли к этой форме, образовали эту форму. Здесь отдельная форма может оставаться индивидуально мало звучащей, она в первую очередь служит для образования большой композиционнной формы и должна рассматриваться, главным образом, как элемент последней. Эта отдельная форма построена именно так, а не иначе: не потому, что *ее* собственное внутреннее звучание, независимо от большой композиции, непременно этого требует, а главным образом, потому, что она предназначена служить строительным материалом для этой большой композиции.

Проследим здесь первую задачу — композицию всей картины, как ее конечную цель[2].

---

[1] Разумеется, большая композиция может состоять из меньших законченных в себе композиций, которые могут быть друг другу даже внешне враждебны, но тем не менее служить большой композиции (и в этом случае как раз своей взаимной враждебностью). Эти меньшие композиции состоят из отдельных форм (также и различной внутренней окраски).

[2] Яркий пример этого — «Купальщицы» Сезанна — композиция в форме треугольника. (Мистический треугольник!). Такое построение в геометрической форме является старым принципом, который в последнее время был оставлен, так как выродился в жесткие академические формулы, которые не имели больше никакого внутреннего смысла, не имели больше души. Применение Сезанном этого принципа придало последнему новую душу, причем особенно сильно подчеркнута была чисто живописно-композиционная сторона. В этом важном случае треугольник является не вспомогательным средством для гармонизации группы, а ярко выраженной художественной целью. Здесь геометрическая форма является одновременно композиционным средством живописи: центр тяжести находится в чисто художественном стремлении с сильным призвуком абстрактного. Поэтому Сезанн с полным правом изменяет человеческие пропорции: не только вся

В искусстве таким образом постепенно все больше выступает на передний план элемент абстрактного, который еще вчера робко и еле заметно скрывался за чисто материалистическими стремлениями. Это возрастание и, наконец, преобладание абстрактного естественно. Это естественно, так как чем больше органическая форма оттесняется назад, тем больше само собою выступает на передний план и выигрывает в звучании абстрактное.

Остающееся органическое имеет, однако, как мы сказали, свое собственное внутреннее звучание, которое или тождественно с внутренним звучанием второй составной части той же самой формы (абстрактного в ней), — это простая комбинация обоих элементов, или же может быть другой природы, — это сложная и, возможно, необходимая дисгармоничная комбинация. Но, во всяком случае, в избранной форме органическое продолжает звучать, даже если это органическое совсем оттеснено на задний план. Поэтому большое значение имеет выбор реального предмета. В двузвучии (духовном аккорде) обеих составных частей формы органическое может или поддерживать абстрактное (путем созвучия или отзвука) или мешать ему. Предмет может иметь лишь случайное звучание, которое, будучи заменено другим, не изменяет *существенно* основного звучания.

Ромбовидная композиция строится, например, из нескольких человеческих фигур. Мы проверяем ее своим чувством и задаем себе вопрос: безусловно ли необходимы для композиции человеческие фигуры или же мы могли бы заменить их другими органическими формами, причем так, чтобы основное *внутреннее* звучание композиции не страдало от этого?

фигура должна стремиться к вершине треугольника, но и отдельные части тела все сильнее стремятся снизу вверх, гонимые в высоту как бы внутренней бурей. Они становятся все более легкими и явно вытягиваются.

И если это так, то в этом случае мы имеем звучание предмета, когда не только оно не способствует звучанию абстрактного, но прямо вредит ему: безразличное звучание предмета ослабляет звучание абстрактного. Это действительно так не только логически, но и художественно. Значит, в данном случае следовало бы или найти другой предмет, который больше соответствовал бы внутреннему звучанию абстрактного (соответствовал бы как созвучие или отзвук), или же вся форма должна вообще оставаться чисто абстрактной. Здесь мы снова можем вспомнить пример с фортепиано. На место «цвета» и «формы» следует поставит «предмет». Всякий предмет — безразлично, был бы он создан непосредственно «природой» или возник с помощью человеческой руки — является существом с собственной жизнью и неизбежно вытекающим отсюда воздействием. Человек непрерывно подвержен этому психическому воздействию. Многие результаты его останутся в «подсознании» (но они от этого не теряют своих творческих сил и остаются живыми). Многие поднимаются на поверхность сознания. От многих человек может освободиться, закрыв свою душу их воздействию. «Природа», то есть постоянно меняющееся внешнее окружение человека, непрерывно приводит струны фортепиано (душа) в состояние вибрации, пользуясь клавишами (предметами). Эти воздействия, часто кажущиеся нам хаотическими, состоят из *трех элементов: воздействия цвета предмета, его формы и независимого от цвета и формы воздействия самого предмета.*

Но вот на место природы становится художник, который располагает теми же тремя элементами. Без дальнейшего мы приходим к заключению, что и здесь решающее значение имеет *целесообразность. Таким образом ясно, что выбор предмета — дополнительно звучащий элемент в гармонии форм — должен основываться только на принципе целесообразного прикосновения*

к человеческой душе. Таким образом и выбор предмета исходит *из принципа внутренней необходимости.*

Чем свободнее абстрактный элемент формы, тем чище и притом примитивнее его звучание. Итак, в композиции, где телесное более или менее излишне, можно также более или менее пренебречь этим телесным и заменить его чисто абстрактным или полностью переведенными в абстрактное телесными формами. В каждом случае такого перевода или такого внесения в композицию чисто абстрактной формы единственным судьей, руководителем и мерилом должно быть чувство.

И, разумеется, чем больше художник пользуется этими абстрагированными или абстрактными формами, тем свободнее он будет чувствовать себя в их царстве и тем глубже он будет входить в эту область. Также и зритель, которого ведет художник, приобретает все большее знание абстрактного языка и, в конце концов, овладевает им.

Тут мы стоим перед вопросом: не следует ли нам вообще отказаться от предметного, рассеять по ветру запасы его, лежащие в кладовых, и выявлять только чисто абстрактное? Таков встающий перед нами вопрос, который путем обсуждения совместного звучания обоих элементов формы (предметной и абстрактной), сразу же наталкивает нас на ответ. Как каждое произнесенное слово (дерево, небо, человек) пробуждает внутреннюю вибрацию, так и каждый образно изображенный предмет. Лишить себя этой возможности вызывать вибрацию означало бы уменьшить арсенал наших средств выражения. Во всяком случае сегодня это так. Но указанный вопрос, кроме этого сегодняшнего ответа, получает и другой ответ, который в искусстве остается вечным на все вопросы, начинающиеся с «должен ли я?». В искусстве нет этого «должен», — оно навеки свободно. От этого «должен» искусство бежит, как день от ночи. При рассмотрении второй композиционной задачи: создания *отдельных*

В черном круге. 1923

составных форм, предназначенных для постройки всей композиции, следует еще отметить, что та же форма при одинаковых условиях звучит всегда одинаково. Но только условия всегда различны, а из этого вытекают два следствия:

1) идеальное звучание изменяется от сопоставления с другими формами;

2) оно изменяется также в том же самом окружении (поскольку возможно удержать его), если сдвинуть эту форму с ее направления[1].

Из этих следствий само собою вытекает еще одно. Нет ничего абсолютного. А именно, композиция формы, основываясь на этой относительности, зависит 1) от изменчивости при подборе форм и 2) от изменчивости каждой отдельной формы, вплоть до малейшей детали. Каждая форма чувствительна, как облачко дыма: незаметнейший, незначительнейший сдвиг каждой из его частей *существенно* изменяет его. И это доходит до того, что может быть легче достичь того же звучания, применяя различные формы, чем снова выразить его, повторяя ту же самую форму. Действительно точно повторить звучание невозможно. До тех пор пока мы особенно восприимчивы к композиции в целом, этот факт более важен теоретически. Но когда человек, применяя более абстрактные и совершенно абстрактные формы (которые не будут получать интерпретации со стороны телесного), разовьет свою восприимчивость, и она станет более тонкой и сильной, — то этот факт будет приобретать все большее практическое значение. Так, трудности искусства с одной стороны будут возрастать, но одновременно с этим будет количественно и качественно возрастать и богатство форм и средства выразительности. При этом сам собою отпадет и вопрос намеренно «неправильного изображения»; он будет

[1] Это называется движением: например, треугольник, просто направленный вверх, звучит спокойнее, неподвижнее, устойчивее, чем если тот же треугольник поставлен косо на плоскости.

заменен другим, гораздо более художественным: насколько завуалировано или обнажено внутреннее звучание формы. Это изменение во взглядах опять же приведет к дальнейшему и еще большему обогащению средств выражения, так как завуалирование обладает огромной силой в искусстве. Комбинированное завуалированного и обнаженного даст новые возможности лейтмотивам композиции форм.

Без такого развития в этой области композиция форм оставалась бы невозможной. Подобная работа над композицией всегда будет казаться беспочвенным произволом каждому, до кого не доходит внутреннее звучание формы (телесной и особенно абстрактной). Именно такое, по-видимому, непоследовательное смещение отдельных форм на плоскости картины представляется в данном случае бессодержательной игрой с формами. Здесь мы находим тот же масштаб и тот же принцип, который мы уже повсюду устанавливали, как единственный чисто художественный, свободный от всего несущественного: это — *принцип внутренней необходимости.*

Если, например, черты лица или различные части тела из художественных соображений смещены или неверно изображены, то мы имеем здесь, кроме чисто живописного, также и анатомический вопрос: этот вопрос мешает художественному замыслу и навязывает ему расчет второстепенного значения. В нашем случае, однако, все второстепенное само собой отпадает и остается лишь существенное — художественная цель. Как раз эта, по-видимому, произвольная, но на самом деле строго определяемая возможность сдвигать формы является одним из источников бесконечного ряда чисто художественных творений.

Перечислим элементы, дающие возможность для создания чисто рисуночного «контрапункта» и которые приведут к этому контрапункту. Таковыми являются: гибкость отдельной формы, ее, так сказать, внутренне-

органическое изменение, ее направление в картине (движение); перевес телесного или абстрактного в этой отдельной форме, с одной стороны, а с другой стороны, размещение форм, образующих большие формы, в группы форм; подбор отдельных форм в группировки форм, которые создают большую форму всей картины; далее, принципы созвучия или отзвука всех упомянутых частей, то есть встреча отдельных форм; торможение одной формы другою формой; также сдвиги, соединение и разрывы отдельных форм; одинаковая трактовка группировок форм; комбинирование завуалированного с обнаженным; комбинирование на одной плоскости ритмического и аритмического момента; комбинирование абстрактных форм, как чисто геометрических (простых, сложных), так и геометрически неопределимых; комбинирование отграничений одной формы от другой (отграничений более сильных, менее сильных) и т. д. Это и есть элементы, дающие возможность образовать чисто-рисуночный контрапункт, и они приведут к этому контрапункту. И это становится контрапунктом искусства черно-белого до тех пор, пока исключена краска.

И цвет, который сам является материалом для контрапункта, который сам таит в себе безграничные возможности, приведет, в соединении с рисунком, к великому контрапункту живописи, который ей даст возможность прийти к композиции; и тогда живопись, как поистине чистое искусство, будет служить божественному. И на эту головокружительную высоту ее возведет все тот же непогрешимый руководитель — *принцип внутренней необходимости!*

Внутренняя необходимость возникает по трем мистическим причинам. Она создается тремя мистическими необходимостями:

1) каждый художник, как творец, должен выразить то, что ему свойственно (индивидуальный элемент),

2) каждый художник, как дитя своей эпохи, должен выразить то, что присуще этой эпохе (элемент стиля во внутреннем значении, состоящий из языка эпохи и языка своей национальности, пока национальность существует, как таковая),

3) каждый художник, как служитель искусства, должен давать то, что свойственно искусству вообще (элемент чисто и вечно художественного, который проходит через всех людей, через все национальности и через все времена; этот элемент можно видеть в художественном произведении каждого художника, каждого народа и каждой эпохи; как главный элемент искусства он не знает ни пространства, ни времени).

Достаточно лишь духовным взором проникнуть в эти первые два элемента, и нам откроется третий элемент. Тогда станет ясно, что колонна из индейского храма со своей «грубой» резьбой живет столь же полной жизнью души, как чрезвычайно «современное» живое произведение.

Много говорилось, и еще и теперь говорится об элементе индивидуальности в искусстве; то здесь, то там слышатся, и все чаще будут слышаться слова о грядущем стиле. Хотя эти вопросы и имеют большое значение, они постепенно утрачивают свою остроту и значение при рассмотрении на протяжении столетий, а позже тысячелетий; они, в конце концов, становятся безразличными и умирают.

Вечно живым остается только третий элемент, элемент чисто и вечно художественного. Он не теряет с течением времени своей силы; его сила постепенно возрастает. Египетская пластика сегодня волнует нас несомненно сильнее, чем могла волновать своих современников; она слишком сильно была с ними связана печатью времени и личности, и в силу этого ее воздействие было тогда приглушенным. Теперь мы слышим в ней неприкрытое звучание вечности — искусства. С другой стороны, чем больше «сегодняшнее» произведение искусства имеет

от первых двух элементов, тем легче, разумеется, оно найдет доступ к душе современника. И далее, чем больше наличие третьего элемента в современном произведении искусства, тем сильнее он заглушает первые два и этим самым делает трудным доступ к душе современников. Поэтому иной раз должны миновать столетия, прежде чем звучание третьего элемента достигнет души человека.

Таким образом перевес этого третьего элемента в художественном произведении является признаком его величия и величия художника.

Эти три мистические необходимости являются тремя непременными элементами художественного произведения; они тесно связаны между собою, то есть взаимно проникают друг друга, что во все времена является выражением целостности произведения. Тем не менее первые два элемента имеют в себе свойства времени и пространства, что для чисто и вечно художественного, которое стоит вне времени и пространства, образует что-то вроде непроницаемой оболочки. Процесс развития искусства состоит, до некоторой степени, в выделении чисто и вечно художественного от элементов личности и стиля времени. Таким образом, эти два элемента являются не только участвующими, но и тормозящими силами.

Стиль личности и времени образует в каждой эпохе многие точные формы, которые, несмотря на, по-видимому, большие различия, настолько сильно органически сродни между собою, что их можно считать *одной формой,* ее внутреннее звучание является в конечном итоге одним *главным звучанием.*

Эти два элемента имеют субъективный характер. Вся эпоха хочет отразить *себя,* художественно выразить свою жизнь. Также и художник хочет выразить *себя* и избирает только формы, душевно родственные *ему.* Постепенно, однако, образуется стиль эпохи, то есть в некотором роде внешняя субъективная форма. По сравнению с этим,

чисто и вечно художественное является объективным элементом, который становится понятным с помощью субъективного.

Неизбежное желание самовыражения объективного есть сила, которую мы здесь называем внутренней необходимостью; сегодня она нуждается в *одной* общей форме субъективного, а завтра — в *другой.* Она является постоянным неутомимым рычагом, пружиной, которая непрерывно гонит нас «вперед». Дух идет дальше и потому то, что сегодня является внутренними законами гармонии, будет завтра законами внешними, которые при дальнейшем применении будут жить только благодаря этой, ставшей внешней, необходимости. Ясно, что внутренняя духовная сила искусства пользуется сегодняшней формой лишь как ступенью для достижения дальнейших.

Короче говоря, действие внутренней необходимости, а значит и развитие искусства, является прогрессивным выражением вечно объективного во временно-субъективном, а с другой стороны, это есть подавление субъективного объективным.

Сегодня признанная форма является, например, достижением вчерашней внутренней необходимости, оставшейся некоторым образом, на внешней ступени освобождения, свободы. Эта сегодняшняя свобода закреплена была путем борьбы и многим, как всегда, кажется «последним словом». Канон этой ограниченной свободы гласит: художник может пользоваться для своего выражения всякой формой до тех пор, пока он стоит на почве форм, заимствованных от природы. Однако, как и все предшествующее, это требование носит лишь временный характер. Оно является сегодняшним внешним выражением, то есть сегодняшней внешней необходимостью. С точки зрения внутренней необходимости не следует устанавливать подобных ограничений; художник может стать всецело на сегодняшнюю внутреннюю основу, с которой снято сегодняшнее внешнее

ограничение и благодаря этому сегодняшняя внутренняя основа может быть сформулирована следующим образом: *художник может пользоваться для выражения любой формой.*

Итак, наконец, выяснилось (и это чрезвычайно важно во все времена и особенно — «сегодня»!), что искание личного, искание стиля (и между прочим, и национального элемента) не только — при всем желании — недостижимо, но и не имеет того большого значения, которое сегодня этому приписывают. И мы видим, что общее родство произведений не только не ослабляется на протяжении тысячелетий, а все более и более усиливается; оно заключается не вне, не во внешнем, а в корне всех основ — в мистическом содержании искусства. И мы видим, что приверженность к «школе», погоня за «направлением», требование в произведении «принципов» и определенных, свойственных времени средств выражения, может только завести в тупики и привести к непониманию, затемнению и онемению. Художник должен быть слепым по отношению к «признанной» или «непризнанной» форме и глухим к указаниям и желаниям времени.

Его отверстый глаз должен быть направлен на внутреннюю жизнь, и ухо его всегда должно быть обращено к голосу внутренней необходимости. Тогда он будет прибегать ко всякому дозволенному и с той же легкостью ко всякому недозволенному средству.

Таков единственный путь, приводящий к выражению мистически необходимого.

Все средства святы, если они внутренне необходимы.

Все средства греховны, если они не исходят из источника внутренней необходимости.

Но с другой стороны, если и сегодня на этом пути можно до бесконечности развивать теории, то для дальнейших деталей теория во всяком случае преждевременна. В искусстве теория никогда не предшествует практике, а наоборот. Тут все, особенно же

в начале пути, может быть достигнуто художественно верное. Если чисто теоретически и возможно достигнуть общей конструкции, то это преимущество, являющееся истинной душой произведения (а значит также и относительной его сущностью), все же никогда не может быть создано теоретическим путем; его нельзя найти, если чувство не вдохнуло его внезапно в творение. Так как искусство влияет на чувство, то оно может и действовать только посредством чувства. Вернейшие пропорции, тончайшие измерения и гири никогда не дадут верного результата путем головного вычисления и дедуктивного взвешивания. Такие пропорции не могут быть вычислены, таких весов не найти[1]. Пропорции и весы находятся не вне художника, а в нем, они есть то, что можно назвать чувством меры, художественным тактом — это качества, прирожденные художнику; воодушевлением они могут быть повышены до гениального откровения. В этом духе следует понимать также и возможность в живописи генерал-баса, который пророчески предсказал Гете. В настоящее время можно лишь предчувствовать подобную грамматику живописи, и, когда, наконец, для нее настанет время, то построена она будет не столько на основе физических законов (как это уже пытались и даже и теперь пытаются делать: «кубизм»), сколько на *законах внутренней необходимости,* которые можно спокойно назвать законами *души.*

Итак, мы видим, что в основе как каждой малой, так и в основе величайшей проблемы живописи будет лежать *внутреннее.* Путь, на котором мы находимся уже

[1] Великий многогранный мастер Леонардо да Винчи изобрел систему или шкалу ложечек для того, чтобы ими брать различные краски. Этим способом предполагалось достигнуть механический гармонизации. Один из его учеников долго мучился, применяя это вспомогательное приспособление. Придя в отчаяние от неудач, он обратился к другим ученикам с вопросом: как этими ложечками пользуется сам мастер? На этот вопрос те ответили ему: «Мастер ими никогда не пользуется». (Мережковский. Леонардо да Винчи.)

в настоящее время и который является величайшим счастьем нашего времени, есть путь, на котором мы избавимся от внешнего[1].

Вместо этой внешней главной основы принята будет противоположная ей, — главная основа внутренней необходимости. Но как тело укрепляется и развивается путем упражнений, так и дух. Как запущенное тело слабеет и, в конце концов, становится немощным, так и дух. Прирожденное художнику чувство является тем евангельским талантом, *который* нельзя зарывать. Художник, который не использует своих даров, подобен ленивому рабу.

По этой причине для художника не только безвредно, но совершенно необходимо знать исходную точку этих упражнений.

Этой исходной точкой является взвешивание внутреннего значения материала на объективных весах, то есть исследование — в настоящем случае *цвета,* который в общем и целом должен во всяком случае действовать на каждого человека.

Нам незачем заниматься здесь глубокими и тонкими сложностями цвета, мы ограничимся изложением свойств простых красок.

[1] Понятие «внешнее» не следует здесь смешивать с понятием «материя». Первым понятием я пользуюсь только для «внешней необходимости», которая никогда не может вывести за границы общепризнанного и только традиционно «красивого». «Внутренняя необходимость» не знает этих границ и часто создает вещи, которые мы привыкли называть «некрасивыми». Таким образом, «некрасивое» является лишь привычным понятием, которое, явилось внешним результатом раньше действовавшей и уже реализовавшейся внутренней необходимости, еще долго влачит призрачное существование. Некрасивым в эти прошедшие времена считалось все, что тогда не имело связи с внутренней необходимостью. А то, что тогда стояло с ней в связи, получило уже определение «красивого». И это по праву, — все, что вызвано внутренней необходимостью, тем самым уже прекрасно, и раньше и позже неизбежно будет признано таковым.

Сначала следует сконцентрироваться на *изолированной краске;* надо дать *отдельной краске* подействовать на себя. При этом следует учитывать возможно простую схему. Весь вопрос следует свести к наиболее простой форме.

В глаза тотчас бросается наличие двух больших разделов:

1. Теплые и холодные тона красок.
2. Светлые или темные их тона.

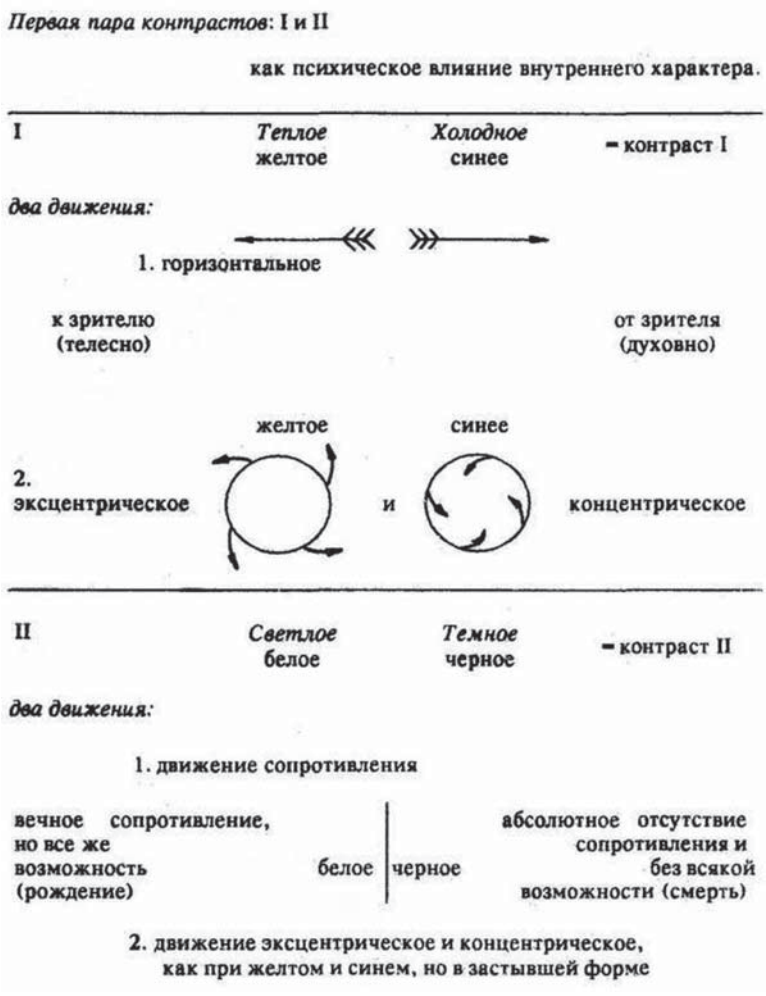
Таким образом, тотчас возникают четыре главных звучания каждой краски; или она: I) *теплая* и при этом 1) *светлая* или 2) *темная,* или же она: II) *холодная* и 1) светлая или 2) *темная.*

Теплота или *холод* краски есть вообще склонность к *желтому* или к *синему.* Это различие происходит, так сказать, в той же самой плоскости, причем краска сохраняет свое основное звучание, но это основное звучание становится или более материальным или менее материальным. Это есть движение в горизонтальном направлении, причем при теплой краске движение на этой горизонтальной плоскости направлено к зрителю, стремится к нему, а при холодной краске — удаляется от него.

Краски, вызывающие это горизонтальное движение другой краски, сами также характеризуются этим движением, но имеют еще и другое движение, внутреннее действие которого сильно отделяет их друг от друга; благодаря этому они в смысле внутренней ценности составляют *первый большой контраст.* Итак, склонность краски к холодному или теплому имеет неизмеримую *внутреннюю* важность и значение.

Вторым большим контрастом является различие между белым и черным — красками, которые образуют другую пару четырех главных звучаний, — склонность краски к светлому или к темному. Эти последние также движутся или к зрителю, или от него, но не в динамической, а в статически застывшей форме. (См. таблицу I).

Таблица I



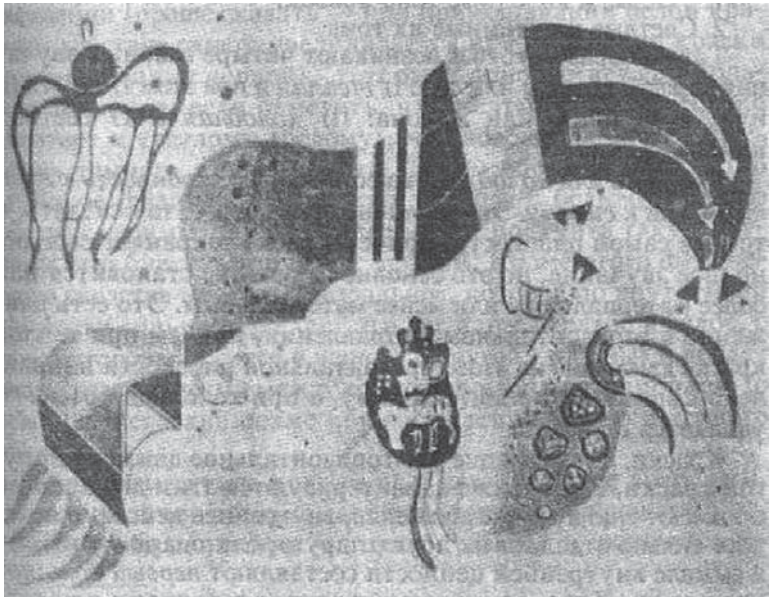
Второго рода движение: желтого и синего, усиливающее первый большой контраст, есть их эксцентрическое или концентрическое движение[1]. Если нарисовать два круга одинаковой величины и закрасить один желтым,

[1] Все эти утверждения являются результатами эмпирически-душевных ощущений и не основаны на позитивной науке.

а другой синим цветом, то уже при непродолжительном сосредоточивании на этих кругах можно заметить, что желтый круг излучает, приобретает движение от центра и почти видимо приближается к человеку, тогда как синий круг приобретает концентрическое движение (подобно улитке, заползающей в свою раковину) и удаляется от человека. Первый круг как бы пронзает глаза, в то время как во второй круг глаз как бы погружается.

Это действие усиливается, если добавить контраст светлого и темного: действие желтого цвета возрастает при посветлении (проще сказать — при примешивании белой краски); действие синего увеличивается при утемнении краски (подмешивании черной). Этот факт приобретает еще большее значение, если отметить, что желтый цвет настолько тяготеет к светлому (белому), что вообще не может быть очень темного желтого цвета. Таким образом ясно видно глубокое физическое сродство желтого с белым, а также синего с черным, так как синее может получить такую глубину, что будет граничить с черным. Кроме этого физического сходства имеется и моральное, которое по внутренней ценности сильно разделяет эти две пары (желтое и белое, с одной стороны, и синее и черное, с другой стороны) и делает очень родственными между собою два члена каждой пары (о чем будет сказано позже при обсуждении белого и черного цвета).

Если попытаться желтый цвет сделать более холодным, то этот типично теплый цвет приобретает зеленоватый оттенок, и оба движения — горизонтальное и эксцентрическое — сразу же замедляются. Желтый цвет при этом получит несколько болезненный и сверхчувственный характер, как человек, полный устремленности и энергии, которому внешние обстоятельства препятствуют их проявить. Синий цвет, как движение совершенно противоположного порядка, тормозит действие желтого, а при дальнейшем прибавлении синего цвета к желтому оба эти противоположные движения, в конце концов,



Сдержанная устремленность. 1944

взаимно уничтожаются и возникает *полная неподвижность и покой. Возникает зеленый цвет.*

То же происходит и с белым цветом, если замутить его черным. Он утрачивает свое постоянство и, в конце концов, возникает *серый* цвет, в отношении моральной ценности, очень близко стоящий к зеленому.

В зеленом скрыты желтый и синий цвета, подобно парализованным силам, которые могут вновь стать активными. В зеленом имеется возможность жизни, которой совершенно нет в сером. Ее нет потому, что серый цвет состоит из красок, не имеющих чисто активной (движущейся) силы. Они состоят, с одной стороны, из неподвижного сопротивления, а с другой стороны, из неспособной к сопротивлению неподвижности (подобно бесконечно крепкой, идущей в бесконечность стене и бесконечной бездонной дыре).

Так как обе краски, создающие зеленый цвет, активны и обладают собственным движением, то уже чисто теоретически можно по характеру этих движений установить духовное действие красок; к тому же самому результату приходишь, действуя опытным путем и давая краскам воздействовать на себя. И действительно, первое движение желтого цвета — устремление к человеку; оно может быть поднято до степени назойливости (при усилении интенсивности желтого цвета); а также и второе движение, — перепрыгивание через границы, рассеивание силы в окружающее, — подобны свойствам каждой физической силы, которая бессознательно для себя бросается на предмет и бесцельно растекается во все стороны. С другой стороны, желтый цвет, если его рассматривать непосредственно (в какой-нибудь геометрической форме), беспокоит человека, колет, будоражит его и обнаруживает характер заключающегося в цвете насилия, которое, в конце концов, действует нахально и назойливо на душу[1]. Это свойство желтого цвета, его большая склонность к более светлым тонам, может быть доведено до невыносимой для глаза и души силы и высоты. Звучание при этом повышении похоже на все громче становящийся звук высокой трубы или доведенный до верхних нот тон фанфары[2]. *Желтый цвет — типично земной цвет.* Желтый цвет не может быть доведен до большой глубины. При охлаждении синим он получает, как было указано вы-

[1] Так, например, действует на человека желтый баварский почтовый ящик, пока он еще не утратил своей первоначальной окраски. Интересно, что лимон желтого цвета (острая кислота) и канарейка желтая (пронзительное пение). Здесь проявляется особенная интенсивность тона.

[2] Соответствие цветовых и музыкальных тонов, разумеется, только относительное. Как скрипка может развивать очень различные тона, которые могут соответствовать различным краскам, так, например, обстоит и с желтым цветом, который может быть выражен в различных тонах разными инструментами. При указанных здесь параллелизмах следует представлять себе, главным образом, среднезвучащий чистый тон краски, а в музыке средний тон, без видоизменения последнего вибрированием, глушителем и т. д.

ше, болезненный оттенок. При сравнении с душевным состоянием человека его можно рассматривать, как красочное изображение сумасшествия, не меланхолии или ипохондрии, а припадка бешенства, слепого безумия, буйного помешательства. Больной нападает на людей, разбивает все вокруг, расточает на все стороны свои физические силы, беспорядочно и безудержно расходует их, пока полностью не исчерпывает их. Это похоже и на безумное расточение последних сил лета в яркой осенней листве, от которой взят успокаивающий синий цвет, поднимающийся к небу. Возникают краски бешеной силы, в которых совершенно отсутствует дар углубленности.

Последний мы находим в синем цвете сначала теоретически в его физических движениях: 1) от человека и 2) к собственному центру. То же, когда мы даем синему цвету действовать на душу (в любой геометрической форме). Склонность *синего* к углублению настолько велика, что она делается интенсивной именно в более темных тонах и внутренне проявляется характернее. Чем темнее синий цвет, тем более он зовет человека в бесконечное, пробуждает в нем тоску по непорочному и, в конце концов, — сверхчувственному. Это цвет неба, как мы представляем его себе при звучании слова «небо».

Синий — типично небесный цвет[1]. При сильном его углублении развивается элемент покоя[2]. Погружаясь

[1] ... les nymbes... sont dores pour 1'empereur et les prophetes (значит для человека) et bleu de ciel pour les personnes symboliques (т. е. для существ, живущих только духовно). (N. Kondakoff, Histoire de 1' an Byzantin, consic. princip. dans les miniatures, Paris, 1886-1891, Vol. II).

[2] Не так, как зеленый цвет, который, как мы позже увидим, есть цвет земного самоудовлетворенного покоя: — синий цвет — есть цвет торжественный, сверхземной углубленности. Это следует понимать буквально: на пути к этому «сверх» лежит «земное», которого нельзя избежать. Все мучения, вопросы, противоречия земного должны быть пережиты. Никто еще их не избежал. И тут имеется внутренняя не-

в черное, он приобретает призвук нечеловеческой печали[1]. Он становится бесконечной углубленностью в состоянии сосредоточенности, для которого конца нет и не может быть. Переходя в светлое, к которому синий цвет тоже имеет меньше склонности, он приобретает более безразличный характер и, как высокое голубое небо, делается для человека далеким и безразличным. Чем светлее он становится, тем он более беззвучен, пока не перейдет к состоянию безмолвного покоя — не станет белым. Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель и, делаясь все темнее, — на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа.

Желтый цвет легко становится острым; он не способен к большому потемнению. Синий цвет с трудом становится острым; он не способен к сильному подъему.

Идеальное равновесие при смешивании этих двух, во всем диаметрально различных красок, дает зеленый цвет. Горизонтальные движения взаимно уничтожаются. Так же взаимно уничтожаются движения от центра и к центру. Возникает состояние покоя. Таков логический вывод, к которому легко можно прийти теоретическим путем. Непосредственное воздействие на глаз и, наконец, через глаз на душу дает тот же результат. Этот факт давно знаком не только врачам (особенно глазным), но знаком и вообще. Абсолютный зеленый цвет является наиболее спокойным цветом из всех могущих вообще существовать; он никуда не движется и не имеет призвуков радости, печали или страсти; он ничего не требует, он никуда не зовет. Это постоянное отсутствие движения является свойством, особенно

обходимость, прикровенная внешним. Познание этой необходимости есть источник «покоя». Но так как этот покой больше всего удален от нас, то мы и в царстве цвета с трудом приближаемся внутренне к преобладанию «синего».

[1] Иначе, чем фиолетовый цвет, как о том будет сказано ниже.

благотворно действующим на души усталых людей, но после некоторого периода отдыха, легко может стать скучным. Картины, написанные в гормонии зеленых тонов, подтверждают это утверждение.

Подобно тому, как картина, написанная в желтых тонах, всегда излучает духовное тепло, или как написанная в синих, оставляет впечатление охлаждения, так зеленый цвет действует, вызывая лишь скуку (пассивное действие). Пассивность есть наиболее характерное свойство абсолютного зеленого цвета, причем это свойство как бы нарушено, в некотором роде, ожирением и самодовольством. Поэтому в царстве красок абсолютно зеленый цвет играет роль, подобную роли буржуазии в человеческом мире — это неподвижный, самодовольный, ограниченный во всех направлениях элемент. Зеленый цвет похож на толстую, одень здоровую» неподвижно лежащую корову, которая способна только жевать жвачку и смотреть на мир глупыми, тупыми глазами. Зеленый цвет есть основная летняя краска, когда природа преодолела весну — время бури и натиска — и погрузилась в самодовольный покой. (См. таблицу II).

Если вывести абсолютно-зеленое из состояния равновесия, то оно поднимется до желтого, станет живым, юношески-радостным. От примеси желтого оно вновь становится активной силой. В тонах более глубоких (при перевесе синего цвета) зеленое приобретает совершенно другое звучание — оно становится серьезным и, так сказать, задумчивым. Таким образом, здесь возникает уже элемент активности, но совершенно иного характера, чем при согревании зеленого.

Подобным же образом действует и идеальное хваленое равновесие. Как хорошо об этом сказал Христос: «Ты ни холоден, ни горяч...»

При переходе в светлое или темное зеленый цвет сохраняет свой первоначальный характер равнодушия

Таблица II

***Вторая пара контрастов*: III и IV**

(физического характера, как дополнительные цвета)

III ***красный цвет*** ***зеленый цвет*** **– контраст III**
I движение **духовно погашенный** **1. контраст**

движение в себе

–потенциальное движение
–неподвижность

красный

эксцентрическое и концентрическое движения отсутствуют

при оптическом смешивании **– серый цвет**

как при механическом смешивании белого и черного

– серый цвет

IV ***оранжевый*** ***фиолетовый*** **– контраст IV**

возникли из контраста I из:

1. активного элемента желтого в красном **– оранжевый цвет**
2. пассивного элемента синего в красном **– фиолетовый цвет**

в эксцентрическом направлении	движение в себе	в концентрическом направлении

и покоя, причем при светлых тонах сильнее звучит первое, а при темных тонах — второе, что вполне естественно, так как эти изменения достигаются путем примеси белого и черного. Я мог бы лучше всего сравнить абсолютно-зеленый цвет со спокойными, протяжными, средними тонами скрипки.

Последние две краски — белая и черная — в общем уже достаточно охарактеризованы. При более детальной характеристике белый цвет, часто считающийся не цветом (особенно благодаря импрессионистам, которые не видят «белого в природе»)[1], представляется как бы символом вселенной, из которой все краски, как материальные свойства и субстанции, исчезли. Этот мир так высоко над нами, что оттуда до нас не доносятся никакие звуки. Оттуда исходит великое безмолвие, которое, представленное материально, кажется нам непереступаемой, неразрушимой, уходящей в бесконечность, холодной стеной. *Поэтому белый цвет действует на нашу психику, как великое безмолвие,* которое для нас абсолютно. Внутренне оно звучит, как незвучание, что довольно точно соответствует некоторым паузам в музыке, паузам, которые лишь временно прерывают развитие музыкальной фразы или содержания, и не являются окончательным заключением развития. *Это безмолвие не мертво, оно полно возможностей.* Бе-

[1] Ван Гог в своих письмах ставит вопрос, может ли он написать белую стену чисто белой. Этот вопрос, не представляющий никаких трудностей для ненатуралиста, которому краска необходима для внутреннего звучания, кажется импрессионистически-натуралистическому художнику дерзким покушением на природу. Этот вопрос представляется такому художнику настолько же революционным, как, в свое время, революционным и безумным казался переход коричневых теней в синие (излюбленный пример «зеленого неба и синей травы»). Как в упомянутом случае мы узнаем переход от академизма и реализма к импрессионизму и натурализму, так в вопросе Ван Гога заметны начатки «претворения природы», то есть тяготения к тому, чтобы представлять природу не как внешнее явление, а главным образом выразить элемент внутренней импрессии, недавно получившей наименование экспрессии.

лый цвет звучит, как молчание, которое может быть внезапно понято. Белое — это Ничто, которое юно, или, еще точнее — это *Ничто доначальное, до рождения сущее. Так, быть может, звучала земля в былые времена ледникового периода.*

Черный цвет внутренне звучит, как Ничто без возможностей, как мертвое Ничто после угасания солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежды. Представленное музыкально, черное является полной заключительной паузой, после которой идет продолжение подобно началу нового мира, так как благодаря *этой* паузе завершенное закончено на все времена — круг замкнулся. Черный цвет есть нечто угасшее, вроде выгоревшего костра, нечто неподвижное, как труп, ко всему происходящему безучастный и ничего не приемлющий. Это как бы безмолвие тела после смерти, после прекращения жизни. С *внешней стороны черный цвет является наиболее беззвучной краской, на фоне которой всякая другая краска, даже меньше всего звучащая, звучит поэтому и сильнее и точнее.* Не так обстоит с белым цветом, на фоне которого почти все краски утрачивают чистоту звучания, а некоторые совершенно растекаются, оставляя после себя слабое, обессиленное звучание[1].

Не напрасно чистая радость и незапятнанная чистота облекаются в белые одежды, а величайшая и глубочайшая скорбь — в черные; черный цвет является символом смерти. Равновесие этих двух красок, возникающее путем механического смешивания, образует *серый* цвет. Естественно, что возникшая таким образом краска не может дать никакого внешнего звучания и никакого движения. *Серый цвет беззвучен и неподвижен, но*

[1] Киноварь, например, звучит на белом фоне тускло и грязно, на черном она приобретает яркую, чистую, ошеломляющую силу. Светло-желтый цвет на белом слабеет, расплываясь; на черном действует так сильно, что он просто освобождается от фона, парит в воздухе и кидается в глаза.

эта неподвижность имеет иной характер, чем покой зеленого цвета, расположенного между двумя активными цветами и являющегося их производным. Серый цвет есть поэтому *безнадежная неподвижность.* Чем темнее серый цвет, тем больше перевес удушающей безнадежности. При усветлении в краску входит нечто вроде воздуха, возможность дыхания, и это создает известный элемент скрытой надежды. Подобный серый цвет получается путем оптического смешения зеленого с красным; он возникает в результате духовного смешения самодовольной пассивности с сильным и деятельным внутренним пылом[1]. *Красный цвет,* как мы его себе представляем, — безграничный характерно теплый цвет; внутренне он действует, как очень живая, подвижная беспокойная краска, которая, однако, не имеет легкомысленного характера разбрасывающегося на все стороны желтого цвета, и, несмотря на всю энергию и интенсивность, производит определенное впечатление почти целеустремленной необъятной мощи. *В этом кипении и горении — главным образом, внутри себя и очень мало во вне — наличествует так называемая мужская зрелость* (См. таблицу II.)

Но этот идеальный красный цвет может подвергаться в реальной действительности большим изменениям, отклонениям и различениям. В материальной форме красный цвет очень богат и разнообразен. Представьте себе только все тона от светлейших до самых темных: красный сатурн, киноварно-красный, английская красная, краплак! Этот цвет в достаточной мере обладает возможностью сохранять свой основной тон и в то же время производить впечатление характерно теплой или холодной краски[2].

---

[1] Серое есть неподвижность и покой. Это чувствовал уже Делакруа, который хотел дать впечатление покоя путем смешения зеленого с красным (Signac).

[2] Конечно, каждая краска может быть теплой или холодной, но ни одна другая не дает такого сильного контраста, как красная. В ней — полнота внутренних возможностей.

Светлый теплый красный цвет *(сатурн)* имеет известное сходство со средне-желтым цветом (у него и в пигментации довольно много желтого) и вызывает ощущение силы, энергии, устремленности, решительности, радости, триумфа (шумного) и т. д. Музыкально он напоминает звучание фанфар с призвуком тубы, — это упорный, навязчивый, сильный тон. Красный цвет в среднем состоянии, как *киноварь,* приобретает постоянство острого чувства; он подобен равномерно пылающей страсти; это уверенная в себе сила, которую не легко заглушить, но которую можно погасить синим, как раскаленное железо остужается водою. Этот красный цвет вообще не переносит ничего холодного и теряет при охлаждении в звучании и содержании. Или, лучше сказать, это насильственное трагическое охлаждение вызывает тон, который художниками, особенно нашего времени, избегается и отвергается, как *«грязь».* Но это заслуженно, так как грязь в материальной форме, как материальное представление, как материальное существо, обладает, подобно всякому другому существу, своим внутренним звучанием. Поэтому в современной живописи избегание грязи так же несправедливо и односторонне, как вчерашний страх перед «чистой» краской. Не следует никогда забывать, что все средства чисты, если возникают из внутренней необходимости. В этом случае внешнее грязное — внутренне чисто. В ином случае внешне чистое будет внутренне грязным. По сравнению с желтым цветом, сатурн и киноварь по характеру сходны, но только устремленность к человеку значительно меньше. Этот красный цвет горит, но больше *внутри себя:* он почти совершенно лишен несколько безумного характера желтого цвета. Поэтому этот цветя, может быть, любят больше, чем желтый. Им охотно и часто пользуются в примитивном народном орнаменте, а также и в национальных костюмах; в последнем случае он особенно красиво выглядит на вольном воздухе, как дополнительный к зеленому. Характер

этого красного, главным образом, материальный и очень активный (если его взять отдельно) и так же, как желтый, не склонен к углублению. Этот красный цвет приобретает более глубокое звучание только при проникновении в более высокую среду. Утемнение черным — опасно, так как мертвая чернота гасит горение и сводит его на минимум. Но в этом случае возникает тупой, жесткий, мало склонный к движению *коричневый цвет,* в котором красный цвет звучит, как еле слышное кипение. Тем не менее из этого внешне тихого звучания возникает внутренне мощное звучание. При правильном применении коричневой краски рождается неописуемая внутренняя красота: сдержка. Красная киноварь звучит, как туба; тут можно провести параллель и с сильными ударами барабана.

Как всякая холодная краска, так и *холодная красная* (как, например, краплак) несет в себе очень большую возможность углубления, особенно при помощи лазури. Значительно меняется и характер: растет впечатление глубокого накала, но активный элемент постепенно совершенно исчезает. Но, с другой стороны, этот активный элемент не вполне отсутствует, как, например, в глубоком зеленом цвете; он оставляет после себя предчувствие, ожидание нового энергичного воспламенения, напоминая что-то ушедшее в самое себя, но остающееся настороже и таящее или таившее в себе скрытую способность к дикому прыжку. В этом также и большое различие между ним и утемнением синего, ибо в красном, даже и в этом состоянии, все еще чувствуется некоторый элемент телесности. Этот цвет напоминает средние и низкие звуки виолончели, несущие элемент страстности. Когда холодный красный цвет светел, он приобретает еще больше телесности, но телесности чистой, и звучит, как чистая юношеская радость, как свежий, юный, совершенно чистый образ девушки. Этот образ можно легко передать музыкально чистым, ясным пением

звуков скрипки[1]. Этот цвет, становящийся интенсивным лишь путем примеси белой краски — излюбленный цвет платьев молодых девушек.

Теплый красный цвет, усиленный родственным желтым, дает *оранжевый.* Путем этой примеси внутреннее движение красного цвета начинает становиться движением излучения, излияния в окружающее. Но красный цвет, играющий большую роль в оранжевом, сохраняет для этой краски оттенок серьезности. Он похож на человека, убежденного в своих силах, и вызывает поэтому ощущение исключительного здоровья. Этот цвет звучит, как средней величины церковный колокол, призывающий к молитве «Angelus», или же как сильный голос альта, как альтовая скрипка, поющая ларго.

Как оранжевый цвет возникает путем приближения красного цвета к человеку, как *фиолетовый,* имеющий в себе склонность удаляться от человека, возникает в результате вытеснения красного синим. Но это красное, лежащее в основе, должно быть холодным, так как тепло красного не допускает смешения с холодом синего (никаким способом), — это верно и в области духовного.

Итак, фиолетовый цвет является охлажденным красным, как в физическом, так и в психическом смысле. Он имеет поэтому характер чего-то болезненного, погасшего (угольные шлаки!), имеет в себе что-то печальное. Не напрасно этот цвет считается подходящим для платьев старух. Китайцы применяют этот цвет непосредственно для траурных одеяний. Его звучание сходно со звуками английского рожка, свирели и в своей глубине — низким тонам деревянных духовых инструментов (например, фагота)[2].

---

[1] Чистые, радостные, часто следующие друг за другом звуки колокольчиков (а также и конских бубенцов) называются по-русски «малиновым звоном». Цвет малинового варенья близок к описанному выше холодному красному цвету.

[2] В среде художников на вопрос о самочувствии отвечают иногда шутя: «совершенно фиолетовое», что не означает ничего отрадного.

Движение. 1935

Оба последних цвета, возникающие путем суммирования красного с желтым и синим, являются цветами малоустойчивого равновесия. При смешении красок наблюдается их склонность утрачивать равновесие. Получаешь впечатление канатоходца, который должен быть настороже и все время балансировать на обе стороны. Где начинается оранжевый цвет и кончается желтый или красный? Где границы, строго отделяющие фиолетовый цвет от красного или синего[1]? Оба только что охарактеризованных цвета (оранжевый и фиолетовый) составляют *четвертый* и последний *контраст* в царстве *красок,* простых примитивных цветных *тонов,* причем в физическом смысле они находятся по отношению друг к другу в том же положении, как цвета третьего контраста (красный и зеленый), то есть являются дополнительными цветами. (См. таблицу II.)

Как большой круг, как змея, кусающая свой хвост, — символ бесконечности и вечности, — стоят перед нами эти шесть цветов, составляющие три больших пары контрастов. Направо и налево от них находятся две великих возможности безмолвия: безмолвие смерти и безмолвие рождения. (См. таблицу III).

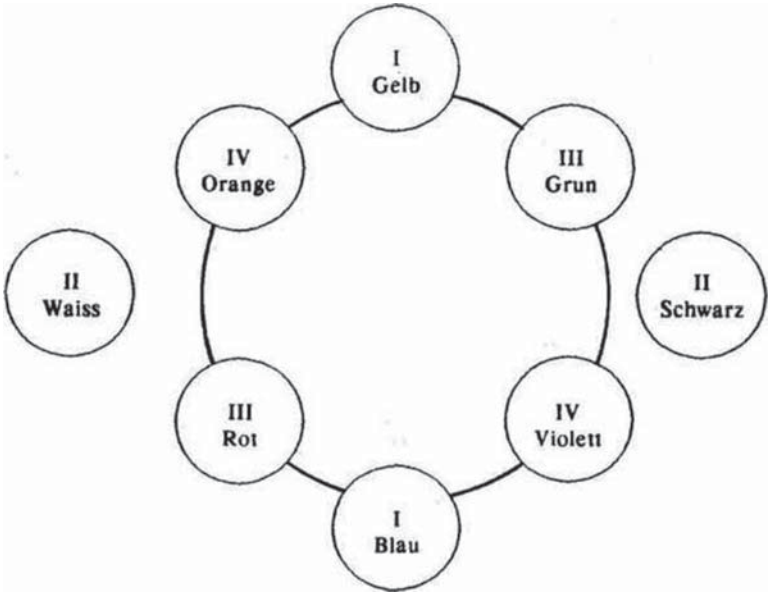
Контрасты, как кольцо между двумя полюсами — жизнь простых цветов между рождением и смертью. (Римские цифры обозначают пары контрастов)[2].

Ясно, что все приведенные обозначения этих простых красок являются лишь весьма временными и эле-

[1] Фиолетовый цвет имеет также склонность переходить в лиловый. Но где кончается один и начинается другой?

[2] Пары контрастов: I — желтый (Gelt) — синий (Blau); II — белый (Weiss) — черный (Schwarz); III — красный (Rot) — зеленый (Grun); IV — оранжевый (Orange) — фиолетовый (Violett). Это развитие гетевского «цветового круга». — *В. М.*

Таблица III



ментарными. Такими же являются и чувства, которые мы упоминаем в связи с красками — радость, печаль и т. д. Эти чувства также являются лишь материальными состояниями души. Гораздо более тонкую природу имеют тона красок, а также и музыки; они вызывают гораздо более тонкие вибрации, не поддающиеся словесным обозначениям. Весьма вероятно, что со временем каждый тон сможет найти выражение и в материальном слове, однако всегда останется еще нечто, что невозможно полностью исчерпать словом и что не является излишней прибавкой к тону, а именно наиболее в нем существенное. *Поэтому слова являются и будут являться лишь намеками,* довольно внешними признаками красок. В этой невозможности заменить словом или другими средствами то, что составляет суть цвета, таится возможность монументального искусства. Тут в числе очень богатых и разнообразных комбинаций

необходимо найти одну, которая основывается именно на этом, только что установленном факте. А именно: то же внутреннее звучание может быть достигнуто здесь в то же мгновение различными видами искусства, причем каждое искусство, кроме этого общего звучания, выявит добавочно еще нечто существенное, присущее именно ему. Благодаря этому общее внутреннее звучание будет обогащено и усилено, чего невозможно достигнуть *одним* искусством.

Каждому ясно, какие при этом возможны дисгармонии, равноценные этой гармонии по силе и глубине, а также бесконечные комбинации, то с перевесом одного искусства, то с перевесом контрастов различных видов искусств на основе тихого звучания других видов и т. д.

Часто приходится слышать мнение, что возможность замены одного искусства другим (например, словом, следовательно, литературой) опровергла бы необходимость различия в искусствах. Однако это не так. Как было сказано, точно повторить то же самое звучание невозможно посредством различных искусств. А если бы это было возможно, то все же повторение того же самого звучания имело бы, по крайней мере внешне, иную окраску. Но если бы дело обстояло и не так, если бы повторение того же самого звучания различными искусствами совершенно точно давало бы каждый раз *то же самое звучание* (внешне и внутренне), то и тогда подобное повторение не было бы излишним. Уже потому-то различные люди имеют дарования в области различных искусств (активные или пассивные, т. е. как передающие или воспринимающие звучания). А если бы и это было не так, то и тогда благодаря этому повторение не утратило бы своего значения. Повторение тех же звуков, нагромождение их, сгущает духовную атмосферу, необходимую для созревания чувств (также и тончайшей субстанции), так же как для созревания различных фруктов необходима сгущенная атмосфера оранжереи, которая является непременным условием для созревания. Некоторым примером

этого является человек, на которого повторение действий, мыслей и чувств, в конце концов, производит огромное впечатление, хотя он и мало способен интенсивно воспринимать отдельные действия и т. д., подобно тому, как достаточно плотная ткань не впитывает первых капель дождя[1].

Не следует, однако, представлять себе духовную атмосферу на этом почти осязаемом примере. Она духовно подобна воздуху, который может быть чистым или же наполненным различными чуждыми частицами. Элементами, образующими духовную атмосферу, являются не только поступки, которые каждый может наблюдать, и мысли и чувства, могущие иметь внешнее выражение, но и также совершенно скрытые действия, о которых «никто ничего не знает», невысказанные мысли, не получившие внешнего выражения чувства (т. е. происходящие внутри человека). Самоубийства, убийства, насилия, недостойные низкие мысли, ненависть, враждебность, эгоизм, зависть, «патриотизм», пристрастность — все это духовные образы, *создающие* атмосферу духовной сущности[2]. И наоборот, самопожертвование, помощь, высокие чистые мысли, любовь, альтруизм, радование счастью другого, гуманность, справедливость — такие же сущности, убивающие, как солнце убивает микробы, преждеупомянутые сущности и восстанавливающие чистоту атмосферы[3].

Иным, более сложным, является повторение, в котором различные элементы участвуют в различной

---

[1] На этом внешнем повторении основано действие рекламы.

[2] Бывают периоды самоубийств, враждебных воинственных чувств и т. п. Войны, революции (последние в меньшей степени, чем войны) являются продуктами такой атмосферы, которую они еще больше отравляют. Какою мерою мерите, такою и вам отмерится.

[3] Истории известны и такие времена. Существовало ли более великое время, чем эра христианства, которое и слабейших вовлекло в духовную борьбу. И во время войн и революций действуют факторы, относящиеся к этому виду; они также очищают зачумленность воздуха.

форме. В нашем случае — различные искусства (т. е. в реализации и суммировании — монументальное искусство). Эта форма повторения еще мощнее, так как различные человеческие натуры различным образом реагируют на отдельные средства воздействия: для одних наиболее доступна музыкальная форма (она действует на всех вообще — исключения чрезвычайно редки), для других — живописная, для третьих — литературная и т. д. Кроме того, силы, таящиеся в различных искусствах, в сущности различны, так что они повышают достигнутый результат и в том же самом человеке, хотя каждое искусство и действует изолированно и самостоятельно.

Это трудно поддающееся определению действие отдельной изолированной краски является основой, на которой производится *гармонизация* различных ценностей. Целые картины (в прикладном искусстве — целые обстановки) выдерживаются в одном общем тоне, который избирается на основе художественного чувства. Проникновение цветного тона, соединение двух соседних красок путем примешивания одной к другой является базой, на которой нередко строится гармония цветов. Из только что сказанного о действии красок, из того факта, что мы живем во время, полное вопросов, предчувствий, толкований и, вследствие этого, полное противоречий (достаточно подумать о секциях треугольника), можно легко вывести заключение, что гармонизация на основе отдельной краски меньше всего подходяща именно для нашего времени. Произведения Моцарта воспринимаются нами, возможно, с завистью, с элегической симпатией. Они для нас — желанный перерыв среди бурь нашей внутренней жизни; они — утешение и надежда. Но мы слушаем его музыку, как звуки из иного, ушедшего и, по существу, чуждого нам времени. Борьба тонов, утраченное равновесие, рушащиеся «принципы», внезапный барабанный бой, великие вопросы, видимо, бесцельные стремления, видимо,

беспорядочный натиск и тоска, разбитые оковы и цепи, соединяющие воедино *противоположности и противоречия* — такова *наша гармония.*

Основанная на этой гармонии *композиция является аккордом красочных и рисуночных форм, которые самостоятельно существуют как таковые, которые вызываются внутренней необходимостью и составляют в возникшей этим путем общей жизни целое, называемое картиной.*

Важны лишь эти отдельные части. Все остальные (также и сохранение предметного элемента) имеют второстепенное значение. Это остальное является лишь призвуком.

Логически отсюда вытекает и сопоставление друг с другом двух цветных тонов. На том же принципе антилогики рядом ставятся в настоящее время краски, долгое время считавшиеся дисгармоничными. Так обстоит дело, например, с соседством красного и синего, этих никак не связанных между собою физически красок; как раз вследствие их большого *духовного контраста* их выбирают сегодня, как одну из сильнейшим образом действующих, лучше всего подходящих гармоний. Наша гармония основана главным образом на принципе контраста, этого во все времена величайшего принципа в искусстве. Но наш контраст есть контраст *внутренний,* который стоит обособленно и исключает всякую помощь других гармонизирующих принципов. Сегодня они излишни и только мешают!

Интересно установить, что именно это соединение красного и синего было настолько излюбленно в примитивах (картины старых немцев, итальянцев и т. д.), что до сих пор мы находим его в пережитках той эпохи, например в народных формах церковной скульптуры[1]. Очень часто в этих произведениях живописи и цветной скуль-

[1] Еще вчера одним из первых стал пользоваться этим сочетанием в своих ранних картинах Франк Брангвин, пытавшийся при этом многословно оправдывать использование такого сочетания.

птуры видишь Богоматерь в красном хитоне с наброшенным на плечи синим плащом; невидимому, художники хотели указать на *небесную* благодать, ниспосланную на *земного* человека и облекающую *человечество небесным* покровом. Из определения нашей гармонии логически вытекает, что именно «сегодня» внутренняя необходимость нуждается в бесконечно большом арсенале возможностей выражения.

«Допустимые» и «недопустимые» сопоставления, столкновение различных красок, заглушение одной краски другою, многих красок — одною, звучание одной краски из другой, уточнение красочного пятна, растворение односторонних и многосторонних красок, ограничение текущего красочного пятна гранью рисунка, переливание этого пятна через эту границу, слияние, четкое отграничение и т. д., и т. д. — открывают ряд чисто художественных (цветовых) возможностей, теряющихся в недостижимых далях.

Отходом от предметного и одним из первых шагов в царство абстрактного было исключение третьего измерения как из рисунка, так и из живописи, *то есть стремление сохранить «картину», как живопись на одной плоскости.* Отвергнуто было моделирование. *Этим путем реальный предмет получил сдвиг к абстрактному,* и это означало известный прогресс. Но этот прогресс немедленно повлек за собою «прикрепление» возможностей к реальной плоскости полотна, вследствие чего живопись получила новый совершенно материальный призвук. Это «прикрепление» было одновременно ограничением возможностей.

Стремление освободиться от этого материального и от этого ограничения, в связи со стремлением к композиционному, должно было, естественно, привести к *отказу от одной плоскости. Делались попытки поместить картину на идеальную плоскость, которая, благодаря этому, должна была образоваться раньше*

Лирика. 1911

материальной плоскости полотна[1]. Так из композиции с плоскими треугольниками возникла композиция из треугольников, ставших пластическими, треугольников в трех измерениях, то есть из пирамид (так называемый кубизм). Однако и здесь очень скоро возникло инерционное движение, которое концентрировалось именно на этой форме и снова привело к оскудению возможностей. Таков неизбежный результат внешнего применения принципа, возникшего из внутренней необходимости. Именно в этом чрезвычайно важном случае не следует забывать, что имеются и другие средства сохранить материальную плоскость, построить идеальную плоскость и зафиксировать ее не только как поверхность плоскую, но и использовать ее, как пространство трех измерений. Уже тонкость или толщина линии, далее расположение формы на плоскости, пересечение

[1] См., например, статью «Le Fauconnier» в каталоге второй выставки Нового объединения художников, Мюнхен, 1910—1911 гг.

одной формы другой в достаточной мере служат примерами для рисуночного «растяжения» пространства.

Сходные возможности имеет и краска, которая, если ее применять надлежащим образом, может выступать или отступать, стремиться вперед или назад и делать картину парящим в воздухе существом, — что равнозначно живописному растяжению пространства.

Соединение этих двух «растяжений» пространства в созвучии или в диссонансе является одним из богатейших и сильнейших элементов как рисуночной, так и живописной композиции.

VII. Теория

Из характеристики нашей сегоднящей гармонии само собой следует, что в наше время менее, чем когда-либо, возможно выработать совершенно законченную теорию[1], создать сконструированный генерал-бас живописи. Такие попытки привели бы на практике к такому же результату, как, например, уже упомянутые ложечки Леонардо да Винчи. Однако было бы все же слишком опрометчиво утверждать, что для живописи никогда не будет иметься твердых правил, никогда не будет принципов, напоминающих генерал-бас, или же, что они всегда привели бы к одному лишь академизму. Музыке также присуща своя грамматика, на протяжении больших периодов времени, однако, как и все живущее, изменяющаяся, но и одновременно всегда успешно применявшаяся, как пособие, как своего рода словарь.

Иным в настоящее время является положение нашей живописи; ее *эмансипация* от прямой зависимости от природы находится еще в самом начале. Если краска и форма до настоящего времени применялись в качестве внутренних движущих принципов, то это делалось главным образом бессознательно. Подчинение композиции геометрической форме уже применялось в древнем искусстве (например, у древних персов). Созидание же на чисто духовной основе является длительной работой, которая сначала начинается в достаточной мере вслепую

[1] Подобные попытки производились. Очень содействует этому параллелизм с музыкой, например, Tendences Nouvelles, номер 35, Анри Ровель: «Les lois d'harmonie de la peinture et de la musique sont les memes».

и наудачу. При этом необходимо, чтобы художник, кроме глаза, воспитывал и свою душу, чтобы и она приобрела способность тончайшим образом взвешивать цвет, действуя в качестве определяющей силы, не только при восприятии внешних впечатлений (иногда, правда, и внутренних), но и при создании произведений искусства.

Если бы мы уже сегодня стали совершенно уничтожать нашу связь с природой, стали бы насильственным путем добиваться освобождения и довольствовались бы, в конце концов, исключительно комбинацией чистой краски и независимой формы, то мы создали бы произведения, которые имели бы вид геометрической орнаментики, которые, упрощенно выражаясь, были бы похожи на галстук или ковер.

Вопреки утверждению чистых эстетов или также натуралистов, цель которых главным образом «красивость», *красота краски и формы, не является достаточной целью для искусства.* Именно вследствие элементарного состояния нашей живописи мы очень мало способны иметь сегодня внутренние переживания от вполне эмансипированной композиции красок и форм. Нервная вибрация, разумеется, ощущалась бы (как, например, от произведений прикладного искусства), но эта вибрация останется, главным образом, в нервной сфере, так как она вызовет слишком слабые психические вибрации, слишком слабые душевные потрясения. Но если мы примем во внимание, что поворот к духовному начинает идти бурным темпом и что даже «наиболее прочная» основа человеческой духовной жизни, то есть позитивная наука, захвачена этим процессом и стоит на пороге растворения материи, то можно утверждать, что лишь немногие «часы» отделяют нас от этой чистой композиции. Конечно, и орнаментика не является совершенно безжизненным существом. Она обладает своей внутренней жизнью, которая нам или не понятна (древняя орнаментка), или же является алогической сумятицей — миром, в котором, так сказать, нет разницы между взрослыми людьми и эм-

брионами и в котором они играют одинаковые общественные роли; миром, где существа с оторванными частями тела поставлены на одну доску с самостоятельно живущими носами, пальцами и пупками. Это — комбинаторика калейдоскопа[1], инициатором которой является не дух, а материальная случайность. Но, несмотря на эту непонятность или вообще неспособность стать понятной, орнаментика на нас все же действует, хотя и случайно и не планомерно[2]: восточный орнамент является внутренне совершенно иным, чем шведский, негритянский, древнегреческий и т. д.

Не без основания, например, общепринято называть узоры тканей веселыми, серьезными, печальными, оживленными и т. д., то есть теми же прилагательными, которыми всегда пользуются музыканты (allegro, serioso, grave, vivace и т. д.), для того чтобы определить исполнение музыкального отрывка. Весьма возможно, что орнамент когда-то возник из природы (ведь и современные работники прикладного искусства ищут свои мотивы в полях и лесах). Но, если бы мы даже и предположили, что не использовался никакой иной источник, кроме внешней природы, *то, с другой стороны, в хорошем орнаменте природные формы и краски все же трактовались не чисто внешним образом, а скорее, как символы, которые, в конце концов, применялись почти иероглифически.* И именно поэтому они постепенно стали непонятными, и мы не можем больше расшифровать их внутреннюю ценность. Китайский дракон, например, который сохранил в своей орнаментальной форме еще очень много точно телесного, настолько слабо действует на нас, что мы спокойно можем переносить его в столовой или в спальне и вос-

[1] Этот особый мир живет, конечно, своей точно определенной жизнью, но это — жизнь иной сферы.

[2] Только что описанный мир есть все же мир, безусловно обладающий своим неотъемлемым внутренним звучанием, которое в принципе необходимо и таит в себе возможности.

принимаем его не сильнее, чем столовую дорожку, вышитую маргаритками.

Быть может, к концу нашего, возникающего в настоящее время, периода снова разовьется новая орнаментика, но она вряд ли будет состоять из геометрических форм. Однако попытка в настоящее время создать такого рода орнаментику была бы похожа на попытку насильственно пальцами раскрыть цветок из едва лишь намечающегося бутона.

В наше время мы еще крепко связаны с внешней природой и вынуждены черпать из нее все наши формы. Весь вопрос теперь состоит в том — как нам поступать, это значит, насколько мы свободны видоизменять эти формы и с какими красками мы вправе их соединять?

Эта свобода может простираться настолько, насколько простирается чувство художника. Это показывает, как бесконечно важно это чувство культивировать.

Некоторые примеры дадут достаточно исчерпывающий ответ на вторую часть вопроса.

Рассматриваемый изолированно теплый красный цвет существенно изменит свою внутреннюю ценность, если не будет больше изолированным и не останется абстрактным звуком, а, связанный с природной формой, будет рассматриваться как элемент какого-либо существа. Это соединение красного с различными природными формами вызовет также различные внутренние воздействия, которые, однако, будут звучать родственно, вследствие постоянного, обычно изолированного, воздействия красного цвета. Окрасим в этот красный цвет небо, цветок, платье, лицо, коня, дерево. Красное небо вызовет у нас ассоциацию с закатом солнца, с пожаром и тому подобным. При этом возникает «естественное» впечатление (в данном случае торжественное, угрожающее). Тут многое, разумеется, зависит от трактовки других предметов, которые мы комбинируем с красным небом. Если поставить их в причинную связь, а также соединить с возможными для них красками, то природное звучание неба бу-

дет еще сильнее. Если же другие предметы будут очень удалены от природы, то они смогут вследствие этого ослабить «естественное» впечатление от неба, а в известных случаях даже его уничтожить. Довольно похожим окажется соединение красного цвета с человеческим лицом. Здесь красный цвет может действовать как выражение душевного волнения или же будет приписан особому освещению, причем это действие может быть уничтожено только путем сильного абстрагирования других частей картины.

Красный цвет платья — случай, напротив, уже совершенно иной, так как платье может быть любого цвета. Тут красный цвет будет лучше всего действовать как «живописная» необходимость, так как красный цвет может применяться здесь один, без прямой связи с материальными целями. Однако все же возникает взаимное влияние этого красного платья на фигуру, одетую в это красное, и обратно — фигуры на платье. Если, например, общая нота картины печальная и эта нота особенно сконцентрирована на фигуре, одетой в красное (положением фигуры в общей композиции, ее собственным движением, чертами лица, постановкой головы, цветом лица и т. д.), то этот красный цвет платья своим внутренним диссонансом особенно сильно подчеркивает печаль картины и этой главной фигуры. Другой цвет, сам имеющий печальное воздействие, неминуемо ослабил бы впечатление вследствие уменьшения драматического элемента[1]. Итак, мы снова имеем здесь уже упомянутый принцип контраста. Здесь драматический элемент возникает в результате включения красного в общую печальную композицию, так как красное, будучи совершенно изолированным (значит, не волнует ни-

[1] Здесь уместно снова особенно сильно подчеркнуть, что все такие случаи, примеры и т. д. следует рассматривать лишь как схематические ценности. Все является общепринятым и может быть так же легко изменено сильным действием композиции и также легко одним единственным штрихом. Возможности бесконечно велики.

чем зеркальную поверхность души), не может при обычных состояниях действовать печальным образом[1].

Иначе будет обстоять, когда тот же красный цвет будет применен к дереву. Основной красный тон сохраняется, как и во всех упомянутых случаях. Но к нему присоединится психическая ценность осени (ибо само слово «осень» является психической единицей, как бывает и со всяким реальным, абстрактным, бестелесным или телесным понятием). Цвет целиком соединяется с предметом и образует изолированно действующий элемент, без драматического призвука, о котором я упомянул в связи с применением красного цвета в платье.

Совершенно иным случаем, наконец, является красная лошадь. Уже само звучание этих слов переносит нас в другую атмосферу. Естественная невозможность существования красной лошади необходимо требует столь же неестественной среды, в которую поставлена эта лошадь. В противном случае общее действие будет производить или впечатление курьеза (т. е. действие будет только поверхностным и совершенно нехудожественным), или же создаст впечатление неумело сочиненной сказки[2] (т. е. обоснованного курьеза с нехудожественным действием). Обыкновенный натуралистический ландшафт, моделированные, анатомически выписанные фигуры в связи с такой лошадью создали бы такую дисгармонию, за которой никакое чувство не могло бы следовать, и соединить это воедино не было бы никакой возможности. Как следует понимать это «единое» и каким оно может быть, указывает определение сегодняшней гармонии. Отсюда можно вывести заключение, что возможно разделить на отдельные части всю картину, погрузить ее в противоречия и провести ее через

[1] Всегда следует подчеркивать, что такие выражения, как «печальный», «радостный» и т. д., являются упрощенными выражениями и могут служить только указателем пути к тонким, бестелесным душевным вибрациям.

[2] Если сказка не «переведена» в целом, то последует результат, подобный сказкам на экране кинематографа.

всякие виды внешних плоскостей, построить ее на всевозможных внешних плоскостях, причем, однако, *внутренняя плоскость* всегда останется той же самой. Элементы конструкции картины следует именно теперь искать *не в этом внешнем,* а только *во внутренней необходимости.*

Да и зритель слишком привык искать в подобных случаях «смысла», т. е. внешней связи между частями картины. Тот же период материализма воспитал во всей жизни, а значит и в искусстве, зрителя, который не может воспринять картины просто (особенно «знаток искусства») и ищет в картине все что угодно (подражение природе, природу, отраженную в темпераменте художника, то есть его темперамент, непосредственное настроение «живопись», анатомию, перспективу, внешнее настроение и т. д., и т. д.); не ищет он только восприятия внутренней жизни картины, не пытается дать *картине* непосредственно воздействовать на себя. Его духовный взгляд, ослепленный внешними средствами, не ищет *того,* что живет при помощи этих средств. Когда мы ведем интересный разговор с человеком, то мы стремимся углубиться в его душу, понять его внутренний облик, узнать его мысли и чувства, но мы не думаем о том, что он пользуется словами, состоящими из букв, что последние являются ничем иным, как целесообразными звуками, что последние для возникновения нуждаются во втягивании воздуха в легкие (анатомическая часть), в выталкивании воздуха из легких и в особом положении языка, губ и т. д., чтобы произвести вибрацию воздуха (физическая часть), которая дальше через барабанную перепонку и т. д. достигает нашего сознания (психологическая часть), вызывает нервную реакцию (физиологическая часть) и т. д. до бесконечности. Мы знаем, что все эти детали для разговора весьма второстепенны и нам приходится пользоваться ими чисто случайно, лишь как необходимыми в данный момент внешними средствами, — *существенное же в разговоре* состоит в сообщении идей и чувств. Так же следовало бы относиться к художественному произведе-

нию и этим путем получить доступ к прямому абстрактному действию произведения. Тогда со временем разовьется возможность говорить путем чисто художественных средств, тогда будет излишним заимствовать для внутренней речи формы из внешнего мира, которые в настоящее время дают нам возможность, применяя форму и краску, уменьшать или повышать их внутреннюю ценность. Контраст (как красное платье при печальной композиции) может быть безгранично сильным, но должен оставаться на одной и той же моральной плоскости.

Но даже когда имеется эта плоскость, то этим самым в нашем примере еще не полностью разрешена проблема красок. «Неестественные» предметы и подходящие к ним краски легко могут получить литературное звучание, при котором композиция действует как сказка. Такой результат переносит зрителя в атмосферу, которую он спокойно воспринимает, так как она имеет характер сказочности; тогда он 1) ищет сюжета и 2) остается невосприимчивым или маловосприимчивым к чистому действию красок. Во всяком случае, при этом больше невозможно непосредственное, чистое внутреннее действие цвета: внешнее легко получает перевес над внутренним. Человек, как правило, не любит погружаться в большие глубины, он охотно остается на поверхности, так как последняя требует меньшего напряжения. Хотя и «нет ничего более глубокого, чем то, что поверхностно», но эта глубина есть глубина болота. С другой стороны, существует ли искусство, к которому относятся легче, чем к «пластическому»? Во всяком случае, как только зритель чувствует себя в области сказки, он немедленно становится невосприимчивым к сильным душевным вибрациям. И в результате цель произведения сводится к нулю. Поэтому должна быть найдена форма, которая, во-первых, исключила бы сказочную атмосферу[1] и, во-вторых, ни

[1] Эта борьба со сказочной атмосферой равнозначуща борьбе с природой. Как легко и как часто совершенно против воли композитора

в какой мере не задерживала бы чистого воздействия краски. Для этого форма, движение, краска и заимствованные у природы предметы (реальные и нереальные) не должны вызывать никакого внешнего или связанного с внешним повествовательного действия. И чем внешне немотивированнее будет, например, движение, тем чище, глубже и внутреннее его действие.

Очень простое движение, цель которого неизвестна, действует уже само по себе, как значительное, таинственное, торжественное. И это остается таким, пока мы не знаем внешней практической цели движения. Оно действует тогда, как чистое звучание. Простая совместная работа (например, подготовка к подъему большой тяжести) действует, если неизвестна цель, столь значительно, таинственно, драматично и захватывающе, что невольно останавливаешься, как перед видением, как перед жизнью в иной плоскости до тех пор, пока внезапно не исчезнет очарование и не придет, как удар, практическое объяснение и не откроет загадочности и причины события. Простое, внешне немотивированное движение таит неисчерпаемое, полное возможностей сокровище. Такие случаи особенно легко встречаются, когда идешь, погруженный в абстрактные мысли. Такие мысли вырывают человека из повседневной, практической, целесообразной суеты. Вследствие этого становится возможным наблюдение таких простых движений вне практического круга. Но стоит лишь вспомнить, что на наших улицах ничего загадочного происходить не может, как в тот же момент пропадает интерес к движению: практический смысл движения угашает его абстрактный смысл. На этом принципе следовало бы построить и будет построен «новый танец», так как он будет единственным средством использовать *все* значение, весь внутренний смысл движения *во времени*

цвета «природа» сама собою вторгается в его произведения! Легче писать природу, чем бороться с нею!

и в пространстве. Происхождение танца, по-видимому, чисто сексуального характера. Во всяком случае, мы еще и теперь видим, как этот первоначальный элемент танца открыто проявляется в народной пляске. Возникшая позднее необходимость применить танец, как элемент богослужения (как средство для инспирации), остается, так сказать, в сфере искусного использования движения. Постепенно оба эти практические применения получили художественную окраску, которая развивалась на протяжении столетий и закончилась языком балетных движений. Этот язык сегодня понятен лишь немногим и все больше утрачивает ясность. Кроме того, он имеет слишком наивную природу для будущего: ведь он служил только для выражения материальных чувств (любви, страха и т. д.) и должен быть заменен другим, который мог бы вызывать более тонкие душевные вибрации. Поэтому современные реформаторы танца обратили свои взоры на формы прошлого, где они еще и сейчас ищут помощи. Так возникла связь, которую Айседора Дункан установила между танцем греческим и будущим. По той же причине художники искали помощи в художественных произведениях-примитивах. Разумеется, и в танце (так же, как и в живописи) это является лишь переходной стадией. Мы стоим перед необходимостью создания нового танца, танца будущего. Тот же самый закон безусловного использования *внутреннего* смысла движения в качестве главного элемента танца будет действовать и здесь, и он приведет к цели. И тут общепринятая «красивость» движения должна будет и будет выброшена за борт, а «естественный» процесс (рассказно-литературный элемент) будет объявлен ненужным и, наконец, мешающим. Так же, как в музыке или в живописи не существует «безобразного звучания» и внешнего «диссонанса», то есть так же, как в этих двух искусствах всякий звук и созвучие прекрасны (целесообразны), если вытекают из внутренней необходимости, так в скором времени и в танце бу-

дут чувствовать внутреннюю ценность *каждого* движения, и внутренняя красота заменит внешнюю. От «некрасивых» движений, которые теперь внезапно и немедленно становятся прекрасными, тотчас исходит небывалая мощь и живая сила. С этого мгновения начинается танец будущего.

Этот танец будущего, который таким образом становится на высоту современной музыки и живописи в качестве третьего момента, и получит сейчас же способность осуществить *сценическую композицию,* которая будет первым произведением *монументального искусства.* Сценическая композиция сначала будет состоять из следующих трех элементов:

1) Из музыкального движения,

2) Из живописного движения,

3) Из движения художественного танца.

После сказанного выше о чисто живописной композиции каждому станет понятно, как я понимаю троякое действие внутреннего движения (сценическая композиция).

Так же, как два главных элемента живописи (рисуночная и живописная форма) ведут каждый свою самостоятельную жизнь и говорят при помощи собственных и им одним присущих средств; так же, как из комбинирования этих элементов и всех их свойств и возможностей возникает в живописи композиция, — точно так же возможной станет сценическая композиция при содействии и противодействии указанных трех движений.

Упомянутая выше попытка Скрябина: усилить действие музыкального тона действием соответствующего цветного тона, является, разумеется, лишь очень элементарной попыткой, лишь *одной* из возможностей. Кроме созвучия двух или, наконец, трех элементов сценической композиции может быть использовано еще и следующее: противоположное звучание, чередующееся действие отдельных звучаний, использование полной самостоятельности (конечно, внешней) каждого из отдельных элементов и т. д. Именно это последнее средство уже применял

Арнольд Шенберг в своих квартетах. И тут мы видим, как сильно повышается сила и значение *внутреннего* созвучия, когда *внешнее* созвучие применяется в этом духе. Представьте себе только преисполненный счастьем новый мир трех мощных элементов, которые будут служить одной творческой цели. Мне приходится здесь отказаться от дальнейшего развития этой значительной темы. Пусть читатель и в данном случае соответствующим образом применит принцип живописи, и перед его духовным взором сама собою встанет счастливая мечта о сцене будущего. На запутанных путях этого нового царства, бесконечной сетью расстилающихся перед пионером, через вековые черные леса, через неизмеримые ущелья, ледяные высоты и головокружительные пропасти, его непогрешимой рукой будет направлять тот же самый руководитель — *принцип внутренней необходимости.*

Из рассмотренных выше примеров применения краски, из необходимости и значения применения «естественных» форм в соединении с цветом, как звучанием, вытекает: 1) *где* лежит *путь* к живописи и 2) *как во всеобщем* принципе вступить на этот путь. *Путь этот лежит меж двух областей (сегодня являющихся и двумя опасностями): направо — целиком абстрактное, совершенно эмансипированное применение цвета в «геометрической»* форме (опасность орнаментики); *налево — более реальное, но слишком ослабленное внешними формами* пользование цвета в «телесной» форме (фантастика). И в то же время уже имеется возможность (и, может быть, только сегодня) дойти до правой границы и переступить ее; точно так же и до левой границы и за ее пределы. По ту сторону этих границ (здесь я оставляю путь схематизирования) — направо лежит *чистая абстракция* (т. е. абстракция более совершенная, чем абстракция геометрической формы.) и налево — *чистый реализм* (т. е. более высокая фантастика — фантастика простейшей материи). А между ними безграничная свобода, глубина, широта, богатство возможностей; за ними же лежит область чистейшей абстрак-

ции и чистейшего реализма. Благодаря сегодняшнему моменту, в настоящее время *все* предоставлено для пользования художника. Сегодня — день свободы, которая мыслима только на заре великой эпохи[1]. Но эта свобода в то же время и одна из величайших несвобод, так как все эти возможности — внутри и по ту сторону границ — вырастают из одного и того же корня: из категорического зова *внутренней необходимости.*

То, что искусство стоит выше природы, не является каким-либо новым открытием[2]. Новые принципы также не падают с неба, а находятся в связи с прошлым и с будущим.

Нам важно лишь знать, в каком положении этот принцип находится сегодня и где мы при его посредстве окажемся завтра. Все снова и снова следует подчеркивать, что этот принцип никогда не должен применяться насильственно. Но если художник настроит свою душу по этому камертону, то его произведения сами собою будут звучать в этом тоне. И именно сегодняшний прогресс «эмансипации» вырастает из почвы внутренней необходимости, которая, как я уже указывал, является духовной

[1] По этому вопросу см. мою статью «О вопросе формы» в «Синем Всаднике» (издательство Р. Пипер и Ко., 1912). Я доказываю здесь, исходя из произведений Анри Руссо, что в современном периоде грядущий реализм не только равноценен абстракции, но и идентичен с ней.

[2] Этот принцип был давно выражен, особенно, в литературе. Так, Гете, например, говорит: «Художник своим свободным духом стоит выше природы и может трактовать ее в соответствии со своими высшими целями... он является одновременно и ее господином и ее рабом. Он ее раб, поскольку он, для того чтобы быть понятым, должен действовать земными средствами (NB!). Но он ее господин, поскольку он подчиняет эти земные средства своим высшим замыслам и заставляет их служить этим замыслам. Художник хочет говорить миру путем законченного целого; однако это целое он найдет не в природе, — оно есть плод его собственного духа или, если хотите, овевания оплодотворенным божественным дыханием». (Karl Hainemann, Goethe, 1899, стр. 684). В наше время О. Уайльд «Искусство начинается там, где прекращается природа» (De Profundis). Мы часто встречаем такие мысли и в живописи. Делакруа сказал, например, что природа является для художника лишь словарем. А также: «Реализм следовало бы определить, как антипод искусства» «Journal».

силой объективного в искусстве. Сегодня *объективное в искусстве* стремится себя проявить особенно напряженно. И чтобы объективное выявилось полнее, отношение к временным формам становится менее скрупулезным. Природные формы устанавливают границы, которые часто препятствуют этому выявлению. Эти границы устраняются и *заменяются объективным элементом формы* — конструкцией в целях композиции. Этим объясняется уже явное сегодня стремление открыть конструктивные формы эпохи. Так, например, кубизм, как одна из переходных форм, показывает, насколько часто природные формы приходится насильственно подчинять конструктивным целям, и какие ненужные препятствия в таких случаях такими формами создаются.

Сегодня, в общем, применяется обнаженная конструкция, что является, по-видимому, единственной возможностью для выражения объективного в форме. Если мы, однако, подумаем о том, какое определение было дано в настоящей книге сегодняшней гармонии, то мы поймем дух времени и в области конструкции: не как ясно очерченную, зачастую бросающуюся в глаза конструкцию (геометрическую), которая как будто наиболее богата возможностями или наиболее выразительна, а скрытую, которая незаметно выходит из картины и, следовательно, предназначена не столько для глаза, сколько для души.

Эта *скрытая конструкция* может состоять, казалось бы, из случайно брошенных на полотно форм, которые также, казалось бы, никак друг с другом не связаны: внешнее отсутствие этой связи означает здесь ее внутреннее наличие.

Внешне разделенное является здесь внутренне слитным. И это остается одинаковым для обоих элементов, как для рисуночной, так и для живописной формы.

Именно в этом будущность учения о гармонии в живописи. «Как-то» относящиеся друг к другу формы имеют в конечном итоге большое и точное отношение друг к другу. И, наконец, это отношение может быть выражено в математи-

ческой форме, только здесь приходится оперировать больше с нерегулярными, чем с регулярными числами.

Последним абстрактным выражением в каждом искусстве является число.

Само собой разумеется, что этот объективный элемент, с другой стороны, непременно требует рассудка и сознания (объективное знание — генерал-бас живописи), как силу, необходимую для *сотрудничества.* И это объективное даст возможность сегодняшнему произведению и завтра вместо: «я было» — сказать «я есмь».

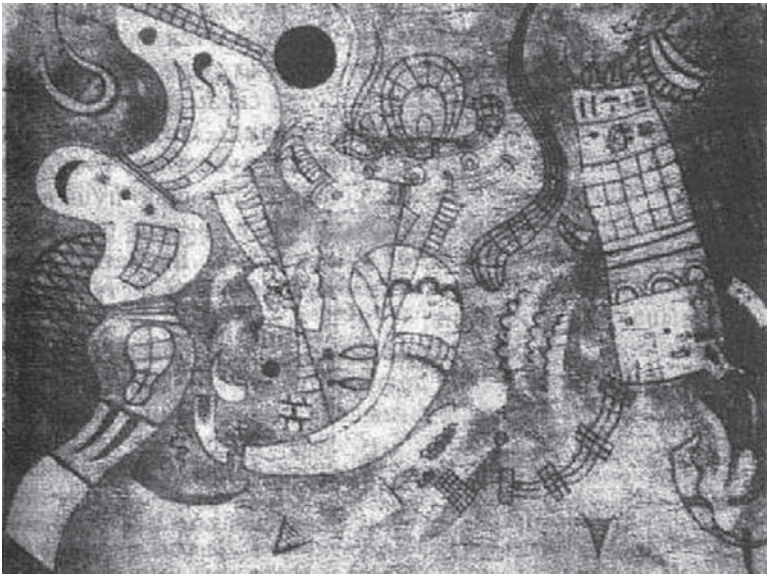
VIII. Произведение искусства и художник

Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом «из художника». Отделившись от него, оно получает самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, духовно дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно является *существом.* Итак, оно не случайно возникшее явление, пребывающее безразлично в духовной жизни: оно, как каждое существо, обладает дальнейшими созидательными, активными силами. Оно живет, действует и участвует в созидании духовной атмосферы, о которой мы говорили. Исключительно с этой внутренней точки зрения следует и решать вопрос: хорошо ли данное произведение или плохо. Если оно «плохо» по форме или слишком слабо, то значит плоха или слишком слаба данная форма и поэтому не может вызывать каких бы то ни было чистых звучащих душевных вибраций[1]. В действительности же не *та* кар-

[1] Так называемые аморальные произведения или вообще неспособны вызывать душевной вибрации (тогда они, согласно нашему определению, нехудожественны), или же они тоже вызывают душевную вибрацию, обладая формой в каком-то отношении верной. Тогда они «хороши». Если же они, помимо этой душевной вибрации, вызывают также чисто физические вибрации низшего рода (как их в наше время называют), то отсюда ни в коем случае не следовало бы делать заключение, что презрения заслуживает произведение, а не лица, низменными вибрациями на это произведение реагирующие.

тина «хорошо написана», которая верна в своих ценностях (неизбежные valeurs французов) или которая почти научным образом разделена на «холодное» и «теплое», *а та картина хорошо написана, которая живет внутренне полной жизнью. Также и «хорошим рисунком» является только такой, в котором ничего не может быть изменено без того, чтобы не разрушилась эта внутренняя жизнь* совершенно независимо от того, противоречит ли этот рисунок анатомии, батанике или другой науке. Здесь вопрос заключается не в том, не нарушается ли, не повреждена ли внешняя (а значит, всегда лишь случайная) форма, а только в том, нуждается ли художник в этой форме, как она существует вовне, или нет. *Также и краски следует применять не потому,* что они существуют или не существуют в этом звучании в природе, а потому, что *именно в этом звучании они необходимы* в картине. *Короче говоря, художник не только вправе, но обязан обращаться с формами так, как это необходимо для его целей.* И необходимым является не анатомия или что-либо подобное, не *принципиальное* пренебрежение этими науками, а только *полная неограниченная* свобода художника в выборе своих средств[1]. Необходимость эта есть право на неограниченную свободу, которая тотчас же становится преступлением, если она не основывается на этой необходимости. Для искусства это право является внутренним моральным планом, о котором мы говорили. Во всей жизни (а значит, и в искусстве) важна безупречная цель! И в частности, бессмысленное следование научным фактам никогда не бывает столь вредно, как бессмысленное пренебрежение ими. В первом случае возникает подражание природе (материальное), которое

[1] Эта неограниченная свобода должна основываться на внутренней необходимости (называемой честностью). И это принцип не только искусства, это принцип жизни. Этот принцип — величайший меч — оружие подлинного сверхчеловека против мещанства.



Светлые напряженности. 1937

может применяться для различных специальных целей[1]. Во втором случае это художественный обман, который, подобно греху, влечет за собой длинную цепь дурных последствий. Первый случай оставляет моральную атмосферу пустой; он приводит к ее окаменению. Второй случай отравляет и зачумляет ее.

Живопись есть искусство, и *искусство* в целом *не есть бессмысленное созидание* произведений, расплывающихся в пустоте, а целеустремленная сила; она призвана служить развитию и совершенствованию человеческой души — движению треугольника. Живопись — это язык, который формами, лишь ему одному свойственны-

[1] Ясно, что, если художник живет живой жизнью души, то его подражание природе не станет мертвенным ее воспроизведением. И в такой форме душа может говорить и быть услышанной. Можно, например, противопоставить ландшафты Каналетто и пользующиеся печальной известностью головы Деннера (в старой Пинакотеке Мюнхена).

ми, говорит нашей душе о ее *хлебе насущном;* и этот хлеб насущный может в данном случае быть предоставлен душе лишь этим и никаким другим способом.

Если искусство уходит от этой задачи, остается пустое место, ибо нет силы, могущей заменить искусство[1]. И всегда, во времена, когда душа живет жизнью более интенсивной, оживает и искусство, так как душа и искусство связаны друг с другом взаимодействием и взаимосовершенствованием. А в периоды, когда душа из-за материалистических воззрений, неверия и вытекающих отсюда чисто практических стремлений одурманивается и становится запущенной, возникает взгляд, что «чистое» искусство дается людям не для особых целей, а бесцельно, что искусство существует только для искусства (L'art pour L'art)[2]. Тут связь между искусством и душой наполовину анестезирована. Это, однако, чревато последствиями, так как вскоре художник и зритель (которые сообщаются между собой с помощью душевного языка) больше не понимают друг друга, и зритель поворачивается к художнику спиной или смотрит на него как на фокусника, внешняя ловкость и изобретательность которого вызывают восхищение.

Художник должен прежде всего попытаться изменить положение, признав свой долг по отношению к *искусству,* а значит и *к самому себе;* считая себя не господином положения, а служителем высшим целям, обязательства которого точны, велики и святы. Он должен *воспитывать* себя и научиться углубляться, должен прежде всего культивировать душу и развивать ее,

[1] Это пустое место легко заполнить и ядом, и заразой.

[2] Этот взгляд — один из немногих идеалистических факторов такого времени. Он — неосознанный протест против материализма, желающего сделать все практически целесообразным. И это снова доказывает силу и неистощимость искусства и мощь человеческой души, которая жива и вечна, которую можно одурманить, но не убить.

чтобы его талант стал облачением чего-то, а не был бы потерянной перчаткой с незнакомой руки — пустым и бессмысленным подобием руки.

Художник должен иметь что сказать, так как его задача — не владение формой, а приспособление этой формы к содержанию[1].

Художник в жизни — не счастливчик: он не имеет права жить без обязанностей, труд его тяжек, и этот труд зачастую становится его крестом. Он должен понимать, что все его поступки, чувства, мысли рождают тончайший, неосязаемый, но прочный материал, из которого вырастают его творения, и что он поэтому свободен не в жизни, а только в искусстве.

Отсюда естественно вытекает, что художник несет троякую ответственность, по сравнению с нехудожником: 1) он должен продуктивно использовать данный ему талант, 2) поступки, мысли и чувства его, как и любого другого человека, образуют духовную атмосферу, очищая или заражая окружающую среду, и 3) поступки, мысли и чувства являются материалом для его творений, кото-

[1] Ведь ясно, что речь здесь идет о воспитании души, а отнюдь не о том, чтобы насильственно внедрять в каждое произведение нарочитое содержание или это вымышленное содержание насильственно облекать в художественную форму! Так как это был бы мертвый головной труд. Уже выше было сказано, что рождение подлинного произведения искусства есть тайна. Если жива душа художника, ей не нужны костыли головных рассуждений и теорий. Она сама найдет что сказать; сам художник при этом может в ту минуту и не сознавать, что именно. Ему подскажет внутренний голос души, какова нужная ему форма и где ее почерпнуть (из внешнего ли или внутреннего «естества»). Всякий художник, руководствующийся так называемым чувством, знает, как внезапно и неожиданно для самого себя ему может опротиветь вымышленная им форма и как «сама собою» первую, отвергнутую, заменит другая, верная. Беклин говорит, что подлинное произведение искусства — великая импровизация, то есть что рассуждения, построение, предварительная композиция должны быть всего лишь подготовительными ступенями, ведущими к цели. И даже цель эта может возникнуть перед ним неожиданно для него самого. Так следует понимать и применение грядущего контрапункта.

рые, в свою очередь, воздействуют на духовную атмосферу. Художник — «царь» (как его называет Сар Пеладан) не только потому, что велика его власть, а потому, что велики и его обязанности.

Раз художник является жрецом «прекрасного», то это прекрасное следует искать при помощи того же принципа *внутренней ценности,* который мы всюду находили. Это «прекрасное» можно мерить только масштабом *внутреннего* величия и *необходимости,* которые до сих пор всюду и всегда верно служили нам.

Прекрасно то, что возникает из внутренней душевной необходимости. Прекрасно то, что прекрасно внутренне[1].

Метерлинк (который является одним из передовых поборников, одним из первых душевных композиторов сегодняшнего искусства, из которого возникнет искусство завтрашнее) говорит: «Нет на земле ничего, что сильнее жаждало бы прекрасного и легче бы в прекрасное преображалось, чем душа. Поэтому-то лишь немногие души на земле противостоят господству отдающейся прекрасному души»[2].

И это качество души есть то масло, с помощью которого возможно медленное, едва заметное, временами внешне задерживающееся, но неизменное, непрерывное движение духовного треугольника вперед и ввысь.

---

[1] Под этим прекрасным, само собою разумеется, не следует понимать внешнюю или даже внутреннюю общепринятую нравственность, а все то, что даже и в совсем неосязаемой форме совершенствует и обогащает душу. Поэтому, например, в живописи внутренне прекрасен каждый цвет, ибо каждый цвет вызывает душевную вибрацию, и каждая вибрация обогащает душу. И поэтому, наконец, внутренне прекрасным может быть все то, что внешне «уродливо». Так это в искусстве, так оно и в жизни. И поэтому во внутреннем результате, то есть в воздействии на душу других, нет ничего «уродливого».

[2] О внутренней красоте. (Издательство K. Robert Langewiesche, Дюссельдорф и Лейпциг, стр. 187).

Заключительное слово

Приложенные восемь репродукций[1] являются примерами конструктивных стремлений в живописи.

По форме эти стремления распадаются на две главные группы:

1. Композиция простая, подчиненная ясно находимой простой форме. Такую композицию я называю *мелодической.*
2. Композиция сложная, состоящая из нескольких форм, подчиненных далее явной или скрытой главной форме.

Внешне эту главную форму бывает очень трудно найти, почему и внутренняя основа получает особенно сильное звучание. Такую сложную композицию я называю *симфонической.*

Между этими двумя главными имеются разные переходные формы, которым обязательно присущ мелодический принцип. Весь процесс эволюции благодаря этому поразительно похож на тот же процесс в музыке. Отклонения от этих обоих процессов — результат влияния другого действующего закона, однако до настоящего времени всегда подчинявшегося, в конце концов, первому закону развития. Таким образом эти отклонения не имеют решающего значения.

[1] В нашем издании восемь репродукций немецкого издания заменены девятью менее известными русским читателям репродукциями произведений В. В. Кандинского. — *Ред.*

Если в *мелодической композиции* удалить предметный элемент и этим обнажить лежащую в основе художественную форму, то обнаружатся примитивные геометрические формы или расположение простых линий, которые служат одному общему движению. Это общее движение повторяется в отдельных частях и иногда варьируется отдельными линиями или формами. Эти отдельные линии или формы служат в этом последнем случае различным целям. Они образуют, например, род заключения, которому я даю музыкальное обозначение «fermata»[1].

Все эти конструктивные формы обладают простым внутренним звучанием, которое имеет и каждая мелодия. Я называю их поэтому мелодическими. Эти мелодические композиции, пробужденные к новой жизни Сезанном, а позже Ходлером, в наше время получили обозначение *ритмических.* Это было стержнем возрождения композиционных целей. С первого взгляда ясно, что ограничение понятия «ритмические» одними лишь этими случаями, является слишком узким. Как в музыке *каждая* конструкция обладает своим собственным ритмом, как и в совершенно «случайном» распределении вещей в природе каждый раз наличествует ритм, — так и в живописи. Только в природе этот ритм нам иногда неясен, так как цели его (в некоторых и как раз важных случаях) нам неясны. Этот неясный подбор называют поэтому аритмическим. Таким образом это деление на ритмическое и аритмическое совершенно относительно и условно (так же, как и деление на гармоническое и дисгармоническое, которого в сущности не существует)[2].

---

[1] См., например, мозаику в Равенне, которая в главной группе образует треугольник. К этому треугольнику все менее заметно склоняются остальные фигуры. Простертая рука и занавес на двери образуют фермату.

[2] Примером такой ясно различимой мелодической конструкции с открытым ритмом можно считать «Купальщиц» Сезанна.

Примером более сложной «ритмической» композиции с ярко выраженной тенденцией симфонического принципа являются многие картины, гравюры по дереву, миниатюры и пр. прошедших художественных эпох. Достаточно лишь припомнить старых немецких мастеров, персов, японцев, русских иконописцев, и особенно лубочные картинки и т. д., и т. д.[1]

Почти во всех этих произведениях симфоническая композиция еще очень сильно связана с мелодической. Это означает, что при удалении предметного элемента и обнажении тем самым композиционного, становится видимой композиция, построенная на чувстве покоя, спокойного повторения и довольно равномерного распределения[2]. Невольно вспоминаются старинные хоровые композиции, Моцарт и, наконец, Бетховен. Все эти произведения имеют большее или меньшее сродство с возвышенной, полной покоя и достоинства архитектурой готического собора: равновесие и равномерное распределение отдельных частей являются камертоном и духовной основой подобных конструкций. Подобные произведения принадлежат к переходным формам.

В качестве примера новых симфонических композиций, в которых мелодический элемент находит примене-

[1] Многие картины Ходлера являются мелодическими композициями с симфоническим оттенком.

[2] Большую роль здесь играет традиция. И в особенности в искусстве, ставшем народным. Такие произведения возникают главным образом в период культурно-художественного расцвета (или при переходе в следующий). Законченный полный расцвет излучает атмосферу внутреннего покоя. В период зарождения слишком много борющихся, сталкивающихся, тормозящих элементов, и спокойствие не может быть явно преобладающей нотой. В основе своей естественно, что каждое серьезное произведение все же спокойно. Только современникам нелегко найти это последнее спокойствие (возвышенность). Каждое серьезное произведение внутренне звучит, как спокойно и величаво сказанные слова: «Я здесь». Любовь и ненависть к произведению улетучиваются, исчезают. Звучание этих слов вечно.

ние лишь иногда и как одна из подчиненных частей, но получает при этом новую форму, я прилагаю репродукции трех моих картин.

Эти репродукции служат примером трех различных источников возникновения:

1. Прямое впечатление от «внешней природы», получающее выражение в рисуночно-живописной форме. Я называю эти картины *«импрессиями»*;

2. Главным образом бессознательно, большей частью внезапно возникшие выражения процессов внутреннего характера, то есть впечатления от «внутренней природы». Этот вид *я* называю *«импровизациями»;*

3. Выражения, создающиеся весьма сходным образом, но исключительно медленно складывающиеся во мне; они долго и почти педантически изучаются и вырабатываются мною по первым наброскам. Картины этого рода я называю *«композициями».* Здесь преобладающую роль играет разум, сознание, намеренность, целесообразность. Но решающее значение придается всегда не расчету, а чувству. Терпеливый читатель этой книги увидит, какие бессознательные или сознательные конструкции всех трех видов лежат в основе моих картин.

В заключение мне хочется сказать, что, по-моему, мы все более приближаемся к эре сознательного, разумного композиционного принципа; что художник скоро будет гордиться тем, что сможет объяснить свои произведения, анализируя *их конструкцию* (в противоположность чистым импрессионистам, которые гордились тем, что ничего не могли объяснить); что мы уже сейчас стоим на пороге эры целесообразного творчества; и что этот дух живописи находится в органической прямой связи с уже начавшейся эрой нового духовного царства, так как этот дух есть душа *эпохи великой духовности.*

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА

СТУПЕНИ

Видеть

Синее, синее поднималось, поднималось и падало.
Острое, тонкое свистело и втыкалось, но не протыкало.
Во всех углах загремело.
Густо-коричневое повисло будто на все времена.
Будто. Будто.
Шире расставь руки.
Шире. Шире.
И лицо твое прикрой красным платком.
И может быть, оно еще вовсе не сдвинулось:
сдвинулся только ты сам.
Белый скачок за белым скачком.
И за этим белым скачком опять белый скачок.
И в этом белом скачке белый скачок. В каждом
белом скачке белый скачок.
Вот это-то и плохо, что ты не видишь мутное:
в мутном-то оно и сидит.
Отсюда все и начинается.....
..... Треснуло.....

Первые цвета, впечатлившиеся во мне, были светло-сочно-зеленое, белое, красное кармина, черное и желтое охры. Впечатления эти начались с трех лет моей жизни. Эти цвета я видел на разных предметах, стоящих перед моими глазами далеко не так ярко, как сами эти цвета.

Срезали с тонких прутиков спиралями кору так, что в первой полосе снималась только верхняя кожица, во второй и нижняя. Так получались трехцветные лошадки: полоска коричневая (душная, которую я не очень любил и охотно заменил бы другим цветом), полоска зеленая

(которую я особенно любил и которая даже и увядши сохраняла нечто обворожительное) и полоска белая, то есть сама обнаженная и похожая на слоновую кость палочка (в сыром виде необыкновенно пахучая — лизнуть хочется, а лизнешь — горько, — но быстро в увядании сухая и печальная, что мне с самого начала омрачало радость этого белого).

Мне помнится, что незадолго до отъезда моих родителей в Италию (куда ехал трехлетним мальчиком и я) родители моей матери переехали на новую квартиру. И помнится, квартира эта была еще совершенно пустая, то есть ни мебели в ней не было, ни людей. В комнате средней величины висели только совершенно одни часы на стене. Я стоял тоже совершенно один перед ними и наслаждался белым циферблатом и написанной на нем розой пунцово-красной глубины.

Вся Италия окрашивается двумя черными впечатлениями. Я еду с матерью в черной карете через мост (под ним вода — кажется, грязно-желтая): меня везут во Флоренции в детский сад. И опять черное: ступени в черную воду, а на воде страшная черная длинная лодка с черным ящиком посредине — мы садимся ночью в гондолу.

Большое, неизгладимое влияние имела на все мое развитие старшая сестра моей матери, Елизавета Ивановна Тихеева, просветленную душу которой никогда не забудут соприкасавшиеся с нею в ее глубоко альтруистической жизни. Ей я обязан зарождением моей любви к музыке, сказке, позже к русской литературе и к глубокой сущности русского народа. Одним из ярких детских, связанных с участием Елизаветы Ивановны, воспоминаний была оловянная буланая лошадка из игрушечных скачек — на теле у нее была охра, а грива и хвост были светло-желтые. По приезде моем в Мюнхен, куда я отправился тридцати лет, поставив крест на всей длинной работе прежних лет, учиться живописи, я в первые же дни встретил на улицах совершенно такую же буланую

лошадь. Она появляется неуклонно каждый год, как только начнут поливать улицы. Зимой она таинственно исчезает, а весной появляется точно такой, какой она была год назад, не постарев ни на волос: она бессмертна.

И полусознательное, но полное солнца обещание шевельнулось во мне. Она воскресила мою оловянную буланку и привязала узелком Мюнхен к годам моего детства. Этой буланке я обязан чувством, которое я питал к Мюнхену: он стал моим вторым домом. Ребенком я много говорил по-немецки (мать моей матери была немка). И немецкие сказки моих детских лет ожили во мне. Исчезнувшие теперь высокие, узкие крыши на Promenadeplatz, на теперешнем Lenbachplatz, старый Schwabing и в особенности Au, совершенно случайно открытая мною на одной из прогулок по окраинам города, превратили эти сказки в действительность. Синяя конка сновала по улицам, как воплощенный дух сказок, как синий воздух, наполнявший грудь легким радостным дыханием. Ярко-желтые почтовые ящики пели на углах улиц свою громкую песню канареек. Я радовался надписи «Kunstmühle», и мне казалось, что я живу в городе искусства, а значит, и в городе сказки. Из этих впечатлений вылились позже написанные мною картины из Средневековья. Следуя доброму совету, я съездил в Rothenburg o. T. Неизгладимо останутся в памяти бесконечные пе-

ресадки из курьерского поезда в пассажирский, из пассажирского в крошечный поездок местной ветки с заросшими травою рельсами, с тоненьким голоском длинношейного паровичка, с визгом и погромыхиванием сонных колес и со старым крестьянином (в бархатном жилете с большими филигранными серебряными пуговицами), который почему-то упорно стремился поговорить со мной о Париже и которого я понимал с грехом пополам. Это была необыкновенная поездка — будто во сне. Мне казалось, что какая-то чудесная сила, вопреки всем законам природы, опускает меня все ниже, столетье за столетьем в глубины прошедшего. Я выхожу с маленького (какого-то ненастоящего) вокзала и иду лугом в старые ворота. Ворота, еще ворота, рвы, узкие дома, через узкие улицы вытягивающие друг к другу головы и углубленно смотрящие друг другу в глаза, огромные ворота трактира, отворяющиеся прямо в громадную мрачную столовую, из самой середины которой тяжелая, широкая, мрачная дубовая лестница ведет к номерам, узкий мой номер и застывшее море ярко-красных покатых черепитчатых крыш, открывшееся мне из окна. Все время было ненастно. На мою палитру садились высокие круглые капли дождя.

Трясясь и покачиваясь, они вдруг протягивали друг другу руки, бежали друг к другу, неожиданно и сразу сливались в тоненькие, хитрые веревочки, бегавшие проказливо и торопливо между красками или вдруг прыгавшие мне за рукав. Не знаю, куда девались все эти этюды. Только раз за всю неделю на какие-нибудь полчаса выглянуло солнце. И ото всей этой поездки осталась всего одна картина, написанная мною — уже по возвращении в Мюнхен — по впечатлению. Это «Старый Город». Он солнечен, а крыши я написал ярко-красные — насколько сил хватило.

В сущности, и в этой картине я охотился за тем часом, который был и будет самым чудесным часом московского дня. Солнце уже низко и достигло той своей высшей

силы, к которой оно стремилось весь день, которой оно весь день ожидало. Недолго продолжается эта картина: еще несколько минут — и солнечный свет становится красноватым от напряжения, все краснее, сначала холодного красного тона, а потом все теплее. Солнце плавит всю Москву в один кусок, звучащий как туба, сильной рукой потрясающий всю душу. Нет, не это красное единство — лучший московский час. Он только последний аккорд симфонии, развивающей в каждом тоне высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву подобно fortissimo огромного оркестра. Розовые, лиловые, белые, синие, голубые, фисташковые, пламенно-красные дома, церкви — всякая из них как отдельная песнь, — бешено зеленая трава, низко гудящие деревья, или на тысячу ладов поющий снег, или allegretto голых веток и сучьев, красное, жесткое, непоколебимое, молчаливое кольцо кремлевской стены, а над нею, все превышая собою, подобная торжествующему крику забывшего весь мир «аллилуйя», белая, длинная, стройно-серьезная черта Ивана Великого. И на его длинной, в вечной тоске по небу напряженной, вытянутой шее — золотая глава купола, являющая собою, среди других золотых, серебряных, пестрых звезд обступивших ее куполов, Солнце Москвы.

Написать этот час казалось мне в юности самым невозможным и самым высоким счастьем художника.

Эти впечатления повторялись каждый солнечный день. Они были радостью, потрясавшей до дна мою душу.

И одновременно они были и мучением, так как и искусство вообще, и в частности мои собственные силы представлялись мне такими бесконечно слабыми в сравнении с природой. Должны были пройти многие годы, прежде чем путем чувства и мысли я пришел к той простой разгадке, что цели (а потому и средства) природы и искусства существенно, органически и мирозаконно различны — и одинаково велики, а значит, и одинаково сильны. Эта разгадка, руководящая нынче моими работами, такая простая и естественно прекрасная, избавила

меня от ненужных мук ненужных стремлений, владевших мною вопреки их недостижимости. Она вычеркнула эти муки, и радость природы и искусства поднялась во мне на неомрачимые высоты. С той поры мне дана была возможность беспрепятственно упиваться обоими этими мировыми элементами. К наслаждению присоединилось чувство благодарности.

Эта разгадка освободила меня и открыла мне новые миры. Все «мертвое» дрогнуло и затрепетало. Не только воспетые леса, звезды, луна, цветы, но и лежащий в пепельнице застывший окурок, выглядывающая из уличной лужи терпеливая, кроткая белая пуговица, покорный кусочек коры, влекомый через густую траву муравьем в могучих его челюстях для неизвестных, но важных целей, листок стенного календаря, к которому протягивается уверенная рука, чтобы насильственно вырвать его из теплого соседства остающихся в календаре листков, — все явило мне свой лик, свою внутреннюю сущность, тайную душу, которая чаще молчит, чем говорит. Так ожила для меня и каждая точка в покое и в движении (линия) и явила мне свою душу. Этого было достаточно, чтобы «понять» всем существом, всеми чувствами возможность и наличность искусства, называемого нынче в отличие от «предметного» «абстрактным».

Но тогда, в давно ушедшие времена моего студенчества, когда я мог отдавать живописи лишь свободные часы, я все же, вопреки видимой недостижимости, пытался перевести на холст «хор красок» (так выражался я про себя), врывавшийся мне в душу из природы. Я делал отчаянные усилия выразить *всю силу* этого звучания, но безуспешно.

В то же время в непрерывном напряжении держали мою душу и другие, чисто человеческие потрясения, так что не было у меня спокойного часа. Это было время создания общестуденческой организации, целью которой было объединение студенчества не только одного университета, но и всех русских, а в конечной цели и запад-

ноевропейских университетов. Борьба студентов с коварным и откровенным уставом 1885 года продолжалась непрерывно. «Беспорядки», насилия над старыми московскими традициями свободы, уничтожение уже созданных организаций властями, замена их новыми, подземный грохот политических движений, развитие инициативы[1] в студенчестве непрерывно приносили новые переживания и делали душу впечатлительной, чувствительной, способной к вибрации.

К моему счастью, политика не захватывала меня всецело. Другие и различные занятия давали мне случай упражнять необходимую способность углубления в ту тонко материальную сферу, которая зовется сферой «отвлеченного». Кроме выбранной мною специальности (политической экономии, где я работал под руководством высокоодаренного ученого и одного из редчайших людей, каких я встречал в жизни, профессора А.И. Чупрова) меня то последовательно, а то и одновременно захватывало: римское право (привлекавшее меня тонкой своей сознательной, шлифованной «конструкцией», но в конце концов не удовлетворившее мою славянскую душу своей слишком схематически холод-

[1] Инициатива, или самодеятельность, одна из ценных сторон (к сожалению, слишком мало культивируемая) жизни, втиснутой в твердые формы. Всякий (личный или корпоративный) поступок богат последствиями, так как он потрясает крепость жизненных форм, безотносительно — приносит ли он «практические результаты» или нет. Он творит атмосферу критики привычных явлений, своей тупой привычностью все больше делающих душу негибкой и неподвижной. Отсюда и тупость масс, на которую более свободные души непрерывно горько жалуются. Специально художественные корпорации должны были бы снабжаться возможно гибкими, непрочными формами, более склонными поддаваться новым потребностям, чем руководствоваться «прецедентами», как это было доселе. Всякая организация должна пониматься только как переход к большей свободе, лишь как еще неизбежная связь, но все же снабженная той гибкостью, которая исключает торможение крупных шагов дальнейшего развития. Я не знаю ни одного товарищества или художественного общества, которое в самое короткое время не стало бы организацией против искусства, вместо того чтобы быть организацией для искусства.

ной, слишком разумной и негибкой логикой), уголовное право (задевшее меня особенно и, быть может, слишком исключительно в то время новой теорией Ломброзо), история русского права и обычное право (которое вызывало во мне чувства удивления и любви, как противоположение римскому праву, как свободное и счастливое разрешение сущности применения закона)[1], соприкасающаяся с этой наукой этнография (обещавшая мне открыть тайники души народной).

Все эти науки я любил и теперь думаю с благодарностью о тех часах внутреннего подъема, а может быть, и вдохновения, которые я тогда пережил. Но часы эти бледнели при первом соприкосновении с искусством, которое только одно выводило меня за пределы времени и пространства. Никогда не дарили меня научные занятия такими переживаниями, внутренними подъемами, творческими мгновениями.

Но силы мои представлялись мне чересчур слабыми для того, чтобы признать себя вправе пренебречь другими обязанностями и начать жизнь художника, казавшуюся мне в то время безгранично счастливой. Русская же жизнь была тогда особенно мрачна, мои работы ценились, и я решился сделаться ученым. В избранной же мною политической экономии я любил, кроме рабочего вопроса, только чисто отвлеченное мышление. Практическая сторона учения о деньгах, о банковых системах отталкивала меня непреоборимо. Но приходилось считаться и с этой стороной.

К тому же времени относятся два события, наложившие печать на всю мою жизнь. Это были: французская

---

[1] С сердечной признательностью вспоминаю я полную истинной теплоты и горячности помощь профессора А. Н. Филиппова (тогда еще приват-доцента), от которого я впервые услышал о полном человечности принципе «глядя по человеку», положенном русским народом в основу квалификации преступных деяний и проводившемся в жизнь волостными судами. Этот принцип кладет в основу приговора не *внешнюю* наличность действия, а качество *внутреннего* его источника — души подсудимого. Какая близость к основе искусства!

импрессионистская выставка в Москве — и особенно «Стог сена» Клода Моне — и постановка Вагнера в Большом театре — «Лоэнгрин».

До того я был знаком только с реалистической живописью, и то почти исключительно русской, еще мальчиком глубоко впечатлялся «Не ждали», а юношей несколько раз ходил долго и внимательно изучать руку Франца Листа на репинском портрете, много раз копировал на память Христа Поленова, поражался «Веслом» Левитана и его ярко писанным отраженным в реке монастырем и т. п. И вот сразу увидел я в первый раз *картину.* Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это — стог сена. Эта неясность была мне неприятна: мне казалось, что художник не вправе писать так неясно. Смутно чувствовалось мне, что в этой картине нет предмета. С удивлением и смущением замечал я, однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врезывается в память и вдруг неожиданно так и встанет перед глазами до мельчайших подробностей. Во всем этом я не мог разобраться, а тем более был не в силах сделать из пережитого таких на мой теперешний взгляд простых выводов. Но что мне стало совершенно ясно — это не подозревавшаяся мною прежде, скрытая от меня дотоле, превзошедшая все мои смелые мечты сила палитры. Живопись открывала сказочные силы и прелесть. Но глубоко под сознанием был одновременно дискредитирован предмет как необходимый элемент картины. В общем же во мне образовалось впечатление, что частица моей Москвы-сказки все же уже живет на холсте[1].

[1] «Проблема света и воздуха» импрессионистов не особенно меня занимала. Мне всегда казалось, что умные разговоры на эту тему имеют мало общего с искусством. Позже мне представлялась гораздо более значительной теория неоимпрессионистов, в конце концов оперировавшая вопросом *воздействия краски* и отказавшаяся от обсуждения воздуха. Все же я чувствовал сначала глухо, а потом и сознательно, что всякая теория, основанная на почве внешних средств (а таковы преимущественно теории вообще), является лишь единичным случаем, наряду с которым одновременно может существовать и много

«Лоэнгрин»[1] же показался мне полным осуществлением моей сказочной Москвы. Скрипки, глубокие басы и прежде всего духовые инструменты воплощали в моем восприятии всю силу предвечернего часа, мысленно я видел все мои краски, они стояли у меня перед глазами. Бешеные, почти безумные линии рисовались передо мной. Я не решался только сказать себе, что Вагнер музыкально написал «мой час». Но совершенно стало мне ясно, что искусство вообще обладает гораздо большей мощью, чем это мне представлялось, и что, с другой стороны, живопись способна проявить такие же силы, как музыка. И невозможность самому устремиться к отысканию этих сил была мучительна.

У меня часто не было сил вопреки всему подчинять свою волю долгу. И я поддался слишком сильному искушению.

Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем. Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной рукой камень за камнем при ясном свете божественное здание, а в потемках, наудачу и на ощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой.

других. Еще позже я понял, что внешнее, не рожденное внутренним, мертворожденно.

[1] Лишь позже почувствовал я всю сладкую сентиментальность и поверхностную чувственность этой самой слабой оперы Вагнера. Другие же его оперы (как «Тристан», «Кольцо») еще долгие годы силою своею и самобытной выразительностью держали в плену мое чувство критики. Я нашел объективное для нее выражение в своей статье «О сценической композиции», напечатанной впервые по-немецки в 1913 г. (в «Der Blaue Reiter», изд. Р. Пипера, Мюнхен).

Уже в детские годы мне были знакомы мучительно-радостные часы внутреннего напряжения, часы внутренних сотрясений, неясного стремления, требующего повелительно чего-то еще неопределенного, днем сжимающего сердце и делающего дыхание поверхностным, наполняющего душу беспокойством, а ночью вводящего в мир фантастических снов, полных и ужаса и счастья. Помню, что рисование и несколько позже живопись вырывали меня из условий действительности, то есть ставили меня вне времени и пространства и приводили к самозабвению. Мой отец[1] рано заметил мою любовь к живописи и еще в мое гимназическое время пригласил учителя рисования. Ясно помню, как мил мне был самый материал, какими привлекательными, красивыми и живыми казались мне краски, кисти, карандаши, моя первая овальная фарфоровая палитра, позже завернутые в серебряную бумажку угольки. И даже самый запах скипидара был такой обворожительный, серьезный и строгий, запах, возбуждающий во мне и теперь какое-то особое, звучное состояние, главным элементом которого является чувство ответственности. Многие уроки, вынесенные мною из сделанных ошибок, живы во мне и нынче. Еще совсем маленьким мальчиком я раскрашивал акварелью буланку в яблоках; все уже было готово, кроме копыт. Помогавшая мне и в этом занятии тетя, которой надо было отлучиться из дому, советовала мне не трогать

[1] Мой отец в течение всей моей жизни с необыкновенным терпением относился ко всем моим прихотям и перескакиваниям с одного поприща на другое. Он стремился с самого начала развивать во мне самостоятельность: когда мне не минуло еще десяти лет, он привлек самого меня, насколько это было возможно, к выбору между классической гимназией и реальным училищем. Многие долгие годы он — несмотря на свои скорее скромные средства — чрезвычайно щедро поддерживал меня материально. При моих переходах с одного пути на другой он говорил со мной как старший друг и в самых важных обстоятельствах не употреблял ни тени насилия надо мною. Принципом его воспитания было полное доверие и дружеское ко мне отношение. Он знает, как полон я благодарности к нему.

этих копыт без нее, а дождаться ее возвращения. Я остался один со своим неоконченным рисунком и страдал от невозможности положить последние — и такие простые — пятна на бумагу. Мне думалось, что ничего не стоит хорошенько начернить копыта. Я набрал, сколько сумел, черной краски на кисть. Один миг — и я увидел четыре черных, чуждых бумаге, отвратительных пятна на ногах лошади. Позже мне так понятен был страх импрессионистов перед черным, а еще позже мне пришлось серьезно бороться со своим внутренним страхом, прежде чем я решался положить на холст чистую черную краску. Такого рода несчастья ребенка бросают длинную, длинную тень через многие годы на последующую жизнь. И недавно еще я употреблял чистую черную краску с значительно другим чувством, чем чистые белила.

Дальнейшими, особенно сильными впечатлениями моего студенческого времени, также определенно сказывавшимися в течение многих лет, были: Рембрандт в петербургском Эрмитаже и поездка моя в Вологодскую губернию, куда я был командирован Московским обществом естествознания, антропологии и этнографии. Моя задача была двоякого рода: изучение у русского населения обычного уголовного права (изыскание в области примитивного права) и собирание остатков языческой религии у медленно вымирающих зырян, живущих преимущественно охотой и рыбной ловлей.

Рембрандт меня поразил. Основное разделение темного и светлого на две большие части, растворение тонов второго порядка в этих больших частях, слияние этих тонов в эти части, действующие двузвучием на любом расстоянии (и напомнившие мне сейчас же вагнеровские трубы), открыли передо мной совершенно новые возможности, сверхчеловеческую силу краски самой по себе, а также — с особою яркостью — повышение этой силы при помощи сопоставления, то есть по принципу противоположения. Было ясно, что каждая большая плоскость сама по себе вовсе не являет-

ся сверхъестественной, что каждая из них сейчас же обнаруживает свое происхождение от палитры, но что эта самая плоскость через посредство другой, ей противоположенной плоскости получает несомненно сверхъестественную силу, так что происхождение ее от палитры на первый взгляд представляется невероятным. Но мне не было свойственно спокойно вводить замеченный прием в собственные работы. К чужим картинам я бессознательно становился так, как теперь становлюсь к природе: они вызывали во мне почтительную радость, но оставались мне все же чужими по своей индивидуальной ценности. С другой же стороны, я чувствовал довольно сознательно, что деление это у Рембрандта дает свойство его картинам, мною еще ни у кого не виданное. Получалось впечатление, что его картины длительны, а это объяснялось необходимостью продолжительно исчерпывать сначала *одну* часть, а потом *другую. Со* временем я понял, что это деление присваивает живописи элемент ей будто бы недоступный — *время*[1].

В писанных мною лет двенадцать, пятнадцать тому назад в Мюнхене картинах я пытался использовать этот элемент. Я написал всего три-четыре такие картины, причем мне хотелось ввести в каждую их составную часть «бесконечный» ряд от первого впечатления скрытых красочных тонов. Эти тона должны были быть первоначально (и особенно в темных частях) совершенно *запрятанными*[2] и открываться углубившемуся, внимательному

[1] Простой род употребления времени.

[2] К этому времени относится моя привычка записывать отдельные являвшиеся мне мысли. Так, как бы сама собою — для меня почти незаметно — образовалась книга «О духовном в искусстве». Заметки накапливались в течение по крайней мере десяти лет. Одной из первых заметок о красочной красоте была следующая: «живописная прелесть должна с особою силой привлекать зрителя, но одновременно она призвана скрывать глубоко запрятанное содержание». Под этим разумелось живописное содержание, но не в чистой его форме (как понимаю я его теперь), а чувство или чувства художника, живописно им выражаемые. В ту пору еще живо было во мне заблуждение, что

зрителю лишь со *временем* — вначале неясно и будто бы крадучись, а потом получать все большую и большую, все растущую, «жуткую» силу звучания. К великому моему изумлению, я заметил, что пишу в принципе Рембрандта. Горькое разочарование, болезненные сомнения в собственных силах, в особенности сомнения найти свои средства выражения охватили меня. Вскоре мне представились также и слишком дешевыми способы подобного воплощения моих в ту пору любимых элементов скрытого времени, жутко таинственного.

В ту пору я работал особенно много, часто до глубокой ночи, пока не овладевала мною усталость до физической тошноты. Дни, когда мне не удавалось работать (как бы редки они ни были), казались мне потерянными, легкомысленно и безумно растраченными. При маломальски сносной погоде я ежедневно писал этюды в старом Швабинге, тогда еще не слившемся вполне с городом. В дни разочарования в работе в мастерской и в композиционных попытках я писал особенно упорно пейзажи, волновавшие меня, как неприятель перед сражением, в конце концов бравший надо мною верх: редко удовлетворяли меня мои этюды даже частично, хотя я иногда и пытался выжать из них здоровый сок в форме картин. Все же блуждание с этюдником в руках, с чувством охотника в сердце казалось мне менее ответственным, нежели картинные мои попытки, уже и тогда носившие характер — частью сознательный, частью бессознательный — поисков в области композиции. Самое слово *композиция* вызывало во мне внутреннюю вибрацию. Впоследствии я поставил себе целью моей жизни написать «Композицию». В неясных

зритель идет с открытой душой навстречу картине и ищет в ней родственную ему речь. Такие зрители и на самом деле существуют (что вовсе не заблуждение), но они редки, как крупинки золота в песке. Существуют даже такие зрители, которые отдаются произведениям и черпают из произведений, независимо от того, родственен ли им по духу язык их или нет.

мечтах неуловимыми обрывками рисовалось передо мною подчас что-то неопределенное, временами пугавшее меня своею смелостью. Иногда мне снились стройные картины, оставлявшие по себе при пробуждении только неясный след несущественных подробностей. Раз в жару тифа я видел с большою ясностью целую картину, которая, однако, как-то рассыпалась во мне, когда я выздоровел. Через несколько лет, в разные промежутки, я написал «Приезд купцов», потом «Пеструю жизнь», и, наконец, через много лет в «Композиции 2» мне удалось выразить самое существенное этого бредового видения, что я сознал, однако, лишь недавно. С самого начала уже одно слово «композиция» звучало для меня как молитва. Оно наполняло душу благоговением. И до сих пор я испытываю боль, когда вижу, как легкомысленно зачастую с ним обращаются. При писании этюдов я давал себе полную волю, подчиняясь даже «капризам» внутреннего голоса. Шпахтелем я наносил на холст штрихи и шлепки, мало думая о домах и деревьях и поднимая звучность отдельных красок, насколько сил хватало. Во мне звучал предвечерний московский час, а перед моими глазами развертывалась могучая, красочная, в тенях глубоко грохочущая скала мюнхенского цветового мира. Потом, особенно по возвращении домой, глубокое разочарование. Краски мои казались мне слабыми, плоскими, весь этюд — неудачным усилием передать силу природы. Как странно было мне слышать, что я утрирую природные краски, что эта утрировка делает мои вещи непонятными и что единственным моим спасением было бы научиться «преломлению тонов». Это было время увлечения рисунком Каррьера и живописью Уистлера. Я часто сомневался в своем «понимании» искусства, старался даже насильственно убедить себя, заставить себя полюбить этих художников. Но туманность, болезненность и какое-то сладковатое бессилие этого искусства снова меня отталкивали, и я снова уходил к своим меч-

там звучности, полноты «хора красок», а со временем и композиционной сложности. Мюнхенская критика (частью, и особенно при моих дебютах, относившаяся ко мне благосклонно)[1] объясняла мое «красочное богатство» «византийскими влияниями». Русская же критика (почти без исключения осыпавшая меня непарламентскими выражениями) находила либо что я преподношу России западно-европейские (и там уже даже устарелые) ценности в разбавленном виде, либо что я погибаю под вредным мюнхенским влиянием. Тогда я впервые увидел, с каким легкомыслием, незнанием и беззастенчивостью оперируют большинство критиков. Это обстоятельство служит объяснением тому хладнокровию, с которым выслушивают самые злостные о себе отзывы умные художники.

Склонность к «скрытому», к «запрятанному» помогла мне уйти от вредной стороны народного искусства, которое мне впервые удалось увидеть в его естественной среде и на собственной его почве во время моей поездки в Вологодскую губернию. Охваченный чувством, что еду на какую-то другую планету, проехал я сначала по же-

[1] И теперь признают многие критики дарование за моими старыми картинами, что и служит в большинстве случаев отличным доказательством их слабости. В позднейших, и в частности в последних, они усматривают заблуждение, тупик, падение моей живописи, а часто и обман, что и служит в большинстве случаев отличным доказательством все увеличивающейся силы этих картин. Опытность и годы развивают безразличие к этого рода оценкам. Там и здесь прорывающиеся хвалебные гимны моей живописи (которым суждено звучать все громче) уже лишены силы волновать меня, как это было во время моих дебютов: художественная критика газет и даже журналов никогда не создавала «общественного мнения», а всегда создавалась им. А именно это-то мнение достигает ушей художника значительно раньше газетных столбцов. Но, думается мне, и само это мнение с твердостью и определенностью угадывается самим художником задолго до его образования. В какую бы сторону ни ошибались вначале (а иногда в течение многих, многих лет) и это мнение, и создаваемая им критическая оценка, художник *в общем* всегда знает в пору своей зрелости цену своему искусству. И ужасна должна быть художнику не внешняя его недооценка, а внешняя его переоценка.

лезной дороге до Вологды, потом несколько дней по спокойной, самоуглубленной Сухоне на пароходе до Усть-Сысольска, дальнейший же путь пришлось совершить в тарантасе через бесконечные леса, между пестрых холмов, через болота, пески и отшибающим с непривычки внутренности «волоком». То, что я ехал совсем один, давало мне неизмеримую возможность беспрепятственно углубляться в окружающее и в самого себя. Днем было часто жгуче жарко, а почти беззакатными ночами так холодно, что даже тулуп, валенки и зырянская шапка, которые я получил на дорогу через посредство Н. А. Иваницкого[1], подчас оказывались не вполне достаточными, и я с теплым сердцем вспоминаю, как ямщики иногда вновь покрывали меня съехавшим с меня во сне пледом. Я въезжал в деревни, где население с желто-серыми лицами и волосами ходило с головы до ног в желто-серых же одеждах или белолицое, румяное с черными волосами было одето так пестро и ярко, что казалось подвижными двуногими картинами. Никогда не изгладятся из памяти большие, двухэтажные, резные избы с блестящим самоваром в окне. Этот самовар был здесь не предметом «роскоши», а первой необходимостью: в некоторых местностях население питалось почти исключительно чаем (иван-чаем), не считая ясного, или яшного (овсяного), хлеба, не поддающегося охотно ни зубам, ни желудку, — все население ходило там со взду-

[1] Благородный отшельник города Кадникова, секретарь земской управы, не встречавший интереса в России и печатаемый в Германии ботаник и зоолог, автор серьезных этнографических изысканий и... организатор земской эксплуатации роговых кустарных изделий, выхваченных им из беспощадных рук скупщиков. Впоследствии Н. А. было предложено интересное и выгодное положение в Москве, но он в последнюю минуту отказался: у него не было духу покинуть свое скромное внешне и такое значительное внутренне дело. Во время этой поездки мне не раз случалось встречать одиноких и действительно самоотверженных делателей будущей России, счастливой уже и этой стороной в пестрой ее сложности. Среди них не последнее место занимали сельские священники.

тыми животами. В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить. Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы — все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писаными и печатными образами, а перед ними красно теплящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно шепчущая скромная и гордая звезда. Когда я наконец вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее. С тех пор это чувство жило во мне бессознательно, хотя я и переживал его в московских церквах, а особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном. По возвращении из этой поездки я стал определенно сознавать его при посещении русских живописных церквей, а позже и баварских и тирольских капелл. Разумеется, внутренне эти переживания окрашивались совершенно друг от друга различно, так как и вызывающие их источники так различно друг от друга окрашены: Церковь! Русская церковь! Капелла! Католическая капелла!

Я часто зарисовывал эти орнаменты, никогда не расплывавшиеся в мелочах и писанные с такой силой, что самый предмет в них *растворялся.* Так же как и некоторые другие, и это впечатление дошло до моего сознания гораздо позже.

Вероятно, именно путем таких впечатлений во мне воплощались мои дальнейшие желания, цели в искусстве. Несколько лет занимало меня искание средств для введения зрителя *в картину* так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся.

Иногда мне это удавалось: я видел это по лицу некоторых зрителей. Из бессознательно-нарочитого воз-

действия живописи на расписанный предмет, который получает таким путем способность к саморастворению, постепенно все больше вырабатывалась моя способность не замечать предмета в картине, его, так сказать, прозевывать. Гораздо позже, уже в Мюнхене, я был однажды очарован в собственной моей мастерской неожиданным зрелищем. Сумерки надвигались. Я возвращался домой с этюда, еще углубленный в свою работу и в мечты о том, как следовало бы работать, когда вдруг увидел перед собой неописуемо прекрасную, пропитанную внутренним горением картину. Сначала я поразился, но сейчас же скорым шагом приблизился к этой загадочной картине, совершенно непонятной по внешнему содержанию и состоявшей исключительно из красочных пятен. И ключ к загадке был найден: это была моя собственная картина, прислоненная к стене и стоявшая на боку. Попытка на другой день при дневном свете вызвать то же впечатление удалась только наполовину: хотя картина стояла так же на боку, но я сейчас же различал на ней предметы, не хватало также и тонкой лессировки сумерек. В общем, мне стало в этот день бесспорно ясно, что предметность вредна моим картинам.

Страшная глубина, ответственная полнота самых разнообразных вопросов встала передо мной. И самый главный: в чем должен найти замену отринутый предмет? Опасность орнаментности была мне ясна, мертвая обманная жизнь стилизованных форм была мне противна.

Часто я закрывал глаза на эти вопросы. Иногда мне казалось, что эти вопросы толкают меня на ложный, опасный путь. И лишь через много лет упорной работы, многочисленных осторожных подходов, все новых бессознательных, полусознательных и все более ясных и желанных переживаний, при все развивавшейся способности внутренне переживать художественные формы в их все более и более чистой, отвлеченной форме, пришел я к тем художественным формам, над которыми я теперь рабо-

таю и которые, как я надеюсь, получат еще гораздо более совершенный вид.

Очень много потребовалось времени, прежде чем я нашел верный ответ на вопрос: чем должен быть заменен предмет? Часто, оглядываясь на свое прошлое, я с отчаянием вижу длинный ряд лет, потребовавшихся на это решение. Тут я знаю только одно утешение: никогда я не был в силах применять формы, возникавшие во мне путем логического размышления, не путем чувства. Я не умел выдумывать форм, и видеть чисто головные формы мне мучительно. Все формы, когда бы то ни было мною употребленные, приходили ко мне «сами собою»: они то становились перед глазами моими совершенно готовыми — мне оставалось их копировать, — то они образовывались в счастливые часы уже в течение самой работы. Иногда они долго и упорно не давались, и мне приходилось терпеливо, а нередко и со страхом в душе дожидаться, пока они созреют во мне. Эти внутренние созревания не поддаются наблюдению: они таинственны и зависят от скрытых причин. Только как бы на поверхности души чувствуется неясное внутреннее брожение, особое напряжение внутренних сил, все яснее предсказывающее наступление счастливого часа, который длится то мгновения, то целые дни. Я думаю, что этот душевный процесс оплодотворения, созревания плода, потуг и рождения вполне соответствует физическому процессу зарождения и рождения человека. Быть может, так же рождаются и миры.

Но как по силе напряжения, так и по его качеству эти «подъемы» весьма разнообразны. Лишь опыт может научить их свойствам и способам их использования. Мне пришлось тренироваться в умении держать себя на вожжах, не давать себе безудержного хода, править этими силами. С годами я понял, что работа с лихорадочно бьющимся сердцем, с давлением в груди (а отсюда и с болью в ребрах), с напряжением всего тела не дает безукоризненных результатов: за *таким* подъемом, во время которого чув-

ство самоконтроля и самокритики минутами даже вовсе исчезает, следует неминуемо скорое падение. Такое утрированное состояние может продолжаться в лучшем случае несколько часов, его может хватить на небольшую работу (оно отлично эксплуатируется для эскизов или тех небольших вещей, которые я называю «импровизациями»), но его ни в каком случае не достаточно для больших работ, требующих подъема ровного, напряжения упорного и не ослабевающего в течение целых дней. Лошадь несет всадника со стремительностью и силой. Но всадник правит лошадью. Талант возносит художника на высокие высоты со стремительностью и силой. Но художник правит талантом. Быть может, с другой стороны, — только частично и случайно — художник в состоянии вызывать в себе искусственно эти подъемы. Но ему дано квалифицировать род наступающего помимо его воли подъема, опыт многих лет дает возможность как задержать в себе такие моменты, так временно совершенно подавить их, с тем чтобы они почти наверное наступили позже. Но полная точность, разумеется, невозможна и здесь. Все-таки относящиеся к этой области опыт и знание являются одним из элементов «сознательности», «расчета» в работе, которые могут быть обозначены и другими именами. Несомненно, что художник должен знать свое дарование до тонкости и, как хороший купец, не давать залеживаться ни крупинке своих сил. Каждую их частицу он шлифует и оттачивает до той последней возможности, которая определена ему судьбою[1].

[1] Часто обсуждаемая нервность, наследие XIX века, породившая целый ряд небольших, хотя и прекрасных произведений во всех областях искусства и не давшая почти ни одного большого и внутренне и внешне, надо думать, уже на исходе. Мне кажется, что время новой внутренней определенности, духовного «знания», становится все ближе, а оно-то только и может дать художникам всех искусств то необходимое длительное напряжение в равновесии, ту уверенность, ту силу над самим собою, которые являются необходимой, лучшей, неизбежной почвой для произведений большой внутренней сложности и глубины.

Эта выработка, шлифовка дарования требует значительной способности к концентрации, ведущей, с другой стороны, к ущербу других способностей. Это мне пришлось испытать и на себе. Я никогда не обладал так называемой хорошей памятью: с самого детства не было у меня способности запоминать цифры, имена, даже стихи. Таблица умножения была истинным мучением не только для меня, но и для моего приходившего в отчаяние учителя. Я и до сих пор не победил этой непобедимой трудности и навсегда отказался от этого знания. Но в то время, когда еще было можно заставлять меня набираться ненужных мне знаний, моим единственным спасением была память зрения. Насколько хватало моих технических знаний, я мог вследствие этой памяти еще в ранней юности записывать дома красками картины, особенно поразившие меня на выставке. Позже пейзажи, писанные по воспоминанию, удавались мне иногда больше, нежели писанные прямо с натуры. Так я написал «Старый Город», а потом целый ряд немецких, голландских, арабских темперных рисунков.

Несколько лет тому назад совершенно неожиданно я заметил, что эта способность пошла на убыль. Вскоре я понял, что нужные для постоянного наблюдения силы направились — вследствие повысившейся способности к сосредоточению — на другой путь, ставший для меня гораздо более важным, необходимым. Способность углубления во внутреннюю жизнь искусства (а стало быть, и моей души) настолько увеличилась в силе, что я проходил подчас мимо внешних явлений, не замечая их, что прежде было совершенно невозможно.

Насколько я могу судить, сам эту способность к углублению я не навязал себе извне — она жила во мне и до того органической, хотя и эмбриональной жизнью. А тут просто пришла ее пора, и она стала развиваться, требуя и моей помощи упражнениями.

Лет тринадцати или четырнадцати на накопленные деньги я наконец купил себе небольшой полированный

ящик с масляными красками. И до сегодня меня не покинуло впечатление, точнее говоря, переживание, рождаемое из тюбика выходящей краской. Стоит надавить пальцами — и торжественно, звучно, задумчиво, мечтательно, самоуглубленно, глубоко серьезно, с кипучей шаловливостью, со вздохом облегчения, со сдержанным звучанием печали, с надменной силой и упорством, с настойчивым самообладанием, с колеблющейся ненадежностью равновесия выходят друг за другом эти странные существа, называемые красками, — живые сами в себе, самостоятельные, одаренные всеми необходимыми свойствами для дальнейшей самостоятельной жизни и каждый миг готовые подчиниться новым сочетаниям, смешаться друг с другом и создавать нескончаемое число новых миров. Некоторые из них, уже утомленные, ослабевшие, отвердевшие, лежат тут же подобно мертвым силам и живым воспоминаниям о былых, судьбою не допущенных возможностях. Как в борьбе или сражении, выходят из тюбиков свежие, призванные заменить собою старые ушедшие силы. Посреди палитры особый мир остатков уже пошедших в дело красок, блуждающих на холстах, в необходимых воплощениях, вдали от первоначального своего источника. Это — мир, возникший из остатков уже написанных картин, а также определенный и созданный случайностями, загадочной игрой чуждых художнику сил. Этим случайностям я обязан многим: они научили меня вещам, которых не услышать ни от какого учителя или мастера. Нередкими часами я рассматривал их с удивлением и любовью. Временами мне чудилось, что кисть, непреклонной волей вырывающая краски из этих живых красочных существ, порождала особое музыкальное звучание. Мне слышалось иногда шипение смешиваемых красок. Это было похоже на то, что можно было, наверное, испытывать в таинственной лаборатории полного тайны алхимика.

Как-то мне довелось услышать, что один известный художник (не помню, кто именно) выразился так: «Когда

пишешь, то на один взгляд на холст должно приходиться полвзгляда на палитру и десять взглядов на натуру». Это было красиво сказано, но мне скоро стало ясно, что для меня эта пропорция должна быть другой: десять взглядов на холст, один па палитру, полвзгляда на натуру. Именно так выучился я борьбе с холстом, понял его враждебное упорство в отношении к моей мечте и наловчился насильственно его этой мечте подчинять. Постепенно я выучился не видеть этого белого, упорного, упрямого тона холста (или лишь на мгновение заметить его для контроля), а видеть вместо него те тона, которым суждено его заменить, так в постепенности и медленности выучивался я то тому, то другому.

Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением[1]. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой — музыка сфер. Создание произведения есть мироздание.

Так сделались внутренними событиями душевной жизни эти впечатления от красок на палитре, а также и тех, которые еще живут в тюбиках, подобные могущественным внутренне и скромным на вид людям, внезапно в нужде открывающим эти до того скрытые силы и пускающим их в ход. Эти переживания сделались со временем точкой исхода мыслей и идей, дошедших до моего сознания уже по крайней мере лет пятнадцать тому назад. Я записывал случайные переживания и лишь позже заметил, что все они стояли в органической связи между собою. Мне становилось все яснее, я все с большею силой чувствовал, что центр тяжести искусства лежит не в об-

[1] В противоположность немецкому, французскому, английскому короткому слову это длинное русское слово как бы отпечатлело в себе всю историю произведения — длинную и сложную, таинственную и с призвуками «божественной» предопределенности.

ласти «формального», но исключительно во внутреннем стремлении (содержании), повелительно подчиняющем себе формальное. Мне нелегко было отказаться от привычного взгляда на первенствующее значение стиля, эпохи, формальной теории и душою признать, что качество произведения искусства зависит не от степени выраженного в нем формального духа времени, не от соответствия его признанному безошибочным в известный период учению о форме, а совершенно безотносительно от степени силы внутреннего желания (= содержания) художника и от высоты выбранных им и именно ему нужных форм. Мне стало ясно, что, между прочим, и самый «дух времени» в вопросах формальных создается именно и исключительно этими полнозвучными художниками — «личностями», которые подчиняют своей убедительностью не только современников, обладающих менее интенсивным содержанием или только внешним дарованием (без внутреннего содержания), но и поколениями веками позже живущих художников. Еще один шаг — потребовавший, однако, так много времени, что мне совестно об этом думать, — и я пришел к выводу, что весь основной смысл вопроса об искусстве разрешается только на базисе внутренней необходимости, обладающей жуткой силой вмиг перевернуть вверх дном все известные теоретические законы и границы. И только в последние годы я научился наконец с любовью и радостью наслаждаться «враждебным» моему личному искусству «реалистическим» искусством и безразлично и холодно проходить мимо «совершенных по форме» произведений, как будто родственных мне по духу. Но теперь я знаю, что «совершенство» это только видимое, быстротечное и что не может быть совершенной формы без совершенного содержания: дух определяет материю, а не наоборот. Обвороженный по неопытности глаз скоро остывает, а временно обманутая душа скоро отворачивается. Предложенное мною мерило обладает той слабой стороной, что оно — «бездоказательно» (особенно в гла-

зах тех, кто лишен сам не только активного, творческого, но и пассивного содержания, то есть в глазах обреченных оставаться на поверхности формы, неспособных углубляться в неизмеримость содержания). Но великое Помело Истории, сметающее сор внешности с духа внутреннего, явится и тут последним, неумытным судьей[1].

Так постепенно мир искусства отделялся во мне от мира природы, пока наконец оба мира не приобрели полную независимость друг от друга.

Тут мне вспоминается один эпизод из моего прошлого, бывший источником моих мучений. Когда, будто вторично рожденный, я приехал из Москвы в Мюнхен, чувствуя вынужденный труд за спиной своей и видя перед лицом своим труд радости, то вскоре уже натолкнулся на ограничение своей свободы, сделавшее меня хотя только временно и с новым обликом, но все же опять-таки рабом, — работа с модели.

Я увидел себя в знаменитой в ту пору, битком набитой школе живописи Антона Ашбе[2]. Две, три «модели» по-

[1] В наших современниках еще так силен принцип l'art pour l'art в его поверхностном смысле, душа их еще так засорена этим «как» в искусстве, что они способны верить ходовому теперь утверждению: природа есть только предлог для выражения художественного, сама по себе она не существенна в искусстве. Именно только привычка поверхностного переживания формы могла до такой степени заглушить душу, что она может не слышать звучания какого-нибудь, хотя бы и второстепенного, элемента в произведении. Мне кажется, что благодаря уже наступившему *внутреннему* — душевному перевороту нашей совершенно особенной эпохи скоро это поистине «безбожное» отношение к искусству если и не изменится во всем своем объеме, то есть в массе художников и «публики», то все же перейдет на более и в этой массе здоровую почву. У многих же проснется их живая и лишь временно приглушенная душа. Развитие душевной восприимчивости и смелости в *собственных* переживаниях — главнейшие, неизбежные к тому условия. Этому сложному вопросу я посвятил жестко-определенную статью «О форме в искусстве» в «Der Blaue Reiter».

[2] Антон Ашбе, славянин по происхождению, был даровитым художником и человеком редких душевных качеств. Многие из его бесчисленных учеников учились у него безвозмездно. На просьбу поработать у него даром он неизменно отвечал: «Работайте, только как можно

зировали для головы и для нагого тела. Ученики и ученицы из разных стран теснились около этих дурнопахнущих, безучастных, лишенных выразительности, а часто и характера, получающих в час от 50 до 70 пфеннигов явлений природы, покрывали осторожно, с тихим, шипящим звуком штрихами и пятнами бумагу и холст и стремились возможно точно воспроизвести анатомически, конструктивно и характерно этих им чуждых людей. Они старались пересечением линий отметить расположение мускулов, особыми штрихами и плоскостями передать лепку ноздри, губы, построить всю голову «в принципе шара» и не задумывались, как мне казалось, ни минуты над искусством. Игра линий нагого тела иногда очень меня интересовала. Подчас она меня отталкивала. Некоторые позы некоторых тел развивали противное мне выражение линий, и мне приходилось копировать его, насилуя себя. Я жил в почти непрерывной борьбе с собою. Только выйдя опять на улицу, вздыхал я снова свободно и нередко поддавался искушению «удрать» из школы, чтобы побродить с этюдником и по-своему отдаться природе на окраинах города, в его садах или на берегах Изара. Иногда я оставался дома и пытался на память, либо по этюду, либо просто отдаваясь своим фантазиям, иногда порядочно-таки уклонявшимся от «натуры», написать что-нибудь по своему вкусу.

Хотя и не без колебания, но все же я счел себя обязанным заняться анатомией, для чего, между прочим, добросовестно прослушал даже целых два курса. Во второй раз мне посчастливилось записаться на полные жизни и темперамента лекции профессора Мюнхенско-

больше!» Его личная жизнь была, вероятно, очень несчастной. Можно было слышать, но не видеть его смеющимся: губы его в смехе только немножко раздвигались, глаза оставались печальными. Не знаю, известна ли кому-нибудь тайна его жизни. А смерть его была так же одинока, как и жизнь: он умер совершенно один в своей мастерской. Несмотря на его очень крупный заработок, после него осталось всего несколько тысяч марок. Вся мера его щедрости открылась только по его смерти.

го университета Moillet, которые он читал специально для художников[1]. Я записывал лекции, срисовывал препараты, нюхал трупный воздух. И всегда, но как-то только полусознательно, пробуждалось во мне странное чувство, когда приходилось слышать о прямом отношении анатомии к искусству. Мне казалось это странным, почти обидным.

Но скоро стало мне ясно, что каждая «голова», как бы ни показалась она вначале «безобразна», являет собою совершенную красоту. Без ограничений и оговорок обнаруживающийся в каждой такой голове естественный закон конструкции придает ей эту красоту. Часто, стоя перед такой «безобразной» головой, я повторял про себя: «Как умно». Именно нечто бесконечно умное говорит из каждой подробности: например, каждая ноздря пробуждает во мне то же чувство признательного удивления, как и полет дикой утки, связь листа с веткой, плавающая лягушка, клюв пеликана. То же чувство красиво-умного сейчас же проснулось во мне и во время лекций Moillet.

Впоследствии я понял, что по этой же причине все безобразное целесообразно и в произведении искусства — прекрасно.

Тогда же я чувствовал только смутно, что предо мной открывается тайна особого мира. Но не в моих силах было связать этот мир с миром искусства. Посещая Старую Пинакотеку, я видел, что ни один из великих мастеров не исчерпал всей глубины красоты и разумности природной лепки: природа оставалась непобедимой. Временами мне чудился ее смех. Но гораздо чаще она представлялась мне отвлеченно «божественной»: она

[1] А не для художниц: женщины не допускались на эти лекции, так же как и в академии, что так осталось и до сегодня. Даже в частных школах всегда бывал женоненавистнический элемент. Так и у нас после «собачьей революции» (раньше ученики приходили в мастерскую с собаками, что по постановлению самих же учеников было позже запрещено) было немало охотников произвести «бабью революцию» — «выкинуть баб вон». Но сторонников этой «революции» оказалось недостаточно, и милая эта мечта осталась в области несбывшихся желаний.

творила *свое* дело, шла *своими* путями к *своим* целям, исчезающим в далеких туманах, она жила в *своем* царстве, бывшем, как это ни странно, вне меня. В каком же отношении стоит к ней искусство?

Несколько товарищей увидели у меня как-то мои внешкольные работы и поставили на мне печать «колориста». Не без ехидства прозвали меня некоторые из них «пейзажистом». И то и другое не было мне приятно, тем более что я сознавал их правоту. Действительно, в области краски я был гораздо больше «дома», нежели в рисунке. Один из очень мне симпатичных товарищей сказал мне в утешение, что колористам часто не дается рисунок. Но это не уменьшало моего страха перед грозящим мне бедствием, и я не знал, какими средствами от него найти спасение.

Тогда Франц Штук был «первым немецким рисовальщиком», и я отправился к нему, запасшись только школьными моими работами. Он нашел многое плохо нарисованным и посоветовал мне проработать еще год над рисунком, а именно в академии. Я был смущен: мне казалось, что, не выучившись в два года рисунку, я уже никогда ему не научусь. К тому же я провалился на академическом экзамене. Но это обстоятельство меня, впрочем, более рассердило, чем обескуражило: одобрены профессорским советом[1] были даже рисунки, которые я с полным правом мог назвать бездарными, глупыми и лишенными всяких знаний. После годичной работы дома я во второй раз отправился к Штуку — на этот раз только с эскизами картин, написать которые у меня не хватило уменья, и с несколькими пейзажными этюдами. Он принял меня в свой «живописный»

[1] В низший «рисовальный» класс Академии ученики принимаются после официального экзамена всем советом профессоров этих низших классов. В высший «живописный» профессор принимает по своему личному усмотрению и, придя к убеждению, что ошибся в талантливости ученика, также самостоятельно вычеркивает его из списков, что, впрочем, делал, кажется, только Штук, почему его очень боялись.

класс и на вопрос о моем рисунке ответил, что он очень выразителен. Но при первой же моей академической работе он самым решительным образом запротестовал против моих крайностей в краске и советовал мне поработать некоторое время и для изучения формы только черной и белой краской. Меня приятно поразило, с какой любовью он говорил об искусстве, об игре форм и об их переливании друг в друга, и я почувствовал к нему полную симпатию. Так как я заметил, что он не обладает большой красочной восприимчивостью, то и решил учиться у него только рисуночной форме и вполне отдался ему в руки. Об этом годе работы у него, как ни приходилось мне временами сердиться (живописно тут делались иногда самые невозможные вещи), я вспоминаю в результате с благодарностью. Штук говорил обыкновенно очень мало и не всегда ясно. Иногда после корректуры мне приходилось долго думать о сказанном им, а в заключение я почти всегда находил, что это сказанное было хорошо. Моей главной в то время заботе, неспособности закончить картину, он помог одним-единственным замечанием. Он сказал, что я работаю слишком нервно, срывая весь *интерес* в первые же мгновения, чем неминуемо его порчу в дальнейшей, уже сухой части работы: «я просыпаюсь с мыслью: сегодня я вправе сделать вот то-то». Это «вправе» открыло мне тайну серьезной работы. И вскоре я на дому закончил свою первую картину.

Но еще долгие годы я самому себе казался обезьяной, запутавшейся в сети: органические законы построения сплетались вокруг моих намерений и только после больших усилий и попыток мне удалось опрокинуть эту «стену на пути к искусству». Так я вступил наконец в мир искусства, природы, науки, политических форм, морали и т. д., чувствуя определенно, что каждый из этих миров самостоятелен, управляется самостоятельными ему свойственными законами, причем отдельные эти самостоятельные миры образуют совокупно в окончательном их

соединении новый, большой мир, воспринимаемый нами только смутным чувством, предчувствием.

Сегодня — день одного из откровений этого мира. Связь между отдельными мирами осветилась как бы молнией. Ужасая и осчастливливая, миры эти выступили неожиданно из потемок. Никогда не были они так тесно связаны между собою и никогда не были они так резко отграничены друг от друга. Эта молния рождена омрачившимся духовным небом, которое висело над нами черное, удушающее и мертвое. Отсюда начало великой эпохи Духовного.

Только со временем и в постепенности уяснилось мне, что «истина» как вообще, так и в искусстве в частности не есть какой-то X, то есть не есть вечно неполно познаваемая, но все же недвижно стоящая величина, но что эта величина способна к движению и находится в постоянном медленном движении. Мне она вдруг представилась похожей на медленно двигающуюся улитку, по видимости будто бы едва сползающую с прежнего места и оставляющую за собою клейкую полосу, к которой прилипают близорукие души. И здесь я заметил это важное обстоятельство сначала в искусстве, и лишь позже я увидел, что и в этом случае тот же закон управляет и другими областями жизни. Это движение истины чрезвычайно сложно: ложное становится истинным, истинное ложным, некоторые части отпадают, как скорлупа спадает с ореха, время шлифует эту скорлупу, почему эта скорлупа принимается некоторыми за орех, почему эту скорлупу одаряют жизнью ореха, и, пока дерутся из-за этой скорлупы, орех катится дальше, новая истина падает как с неба и кажется в своей бесконечной высоте такой точной, крепкой и твердой, что некоторые влезают по ней, как по деревянному шесту, неограниченно веря, что на этот раз они достигнут самого неба... пока она не сломится и вместе с тем все лезущие по ней верующие не посыпятся с нее, как лягушки в болото, в безнадежную муть. Человек часто подобен жучку, которого за спинку держишь в пальцах: в немой тоске двигает он своими лапками,

Акварель «Одному голосу» (1916)

хватается за каждую подставленную ему соломинку и верит непрерывно, что в этой соломинке его спасение. Во время моего «неверия» я спрашивал себя: кто держит меня за спину? чья рука подставляет мне соломинку и снова ее отдергивает? или я лежу на спине в пыли равнодушной земли и сам хватаюсь за соломинки, «сами собою» выросшие вокруг меня? Как часто чувствовал я все же эту руку у моей спины, а потом еще и другую, ложившуюся на мои глаза и погружавшую меня таким образом в черную ночь в тот час, когда светит солнце.

Развитие искусства подобно развитию нематериального знания не состоит из новых открытий, вычеркивающих старые истины и провозглашающих их заблуждениями (как это, *по видимости,* происходит в науке). Его развитие состоит во внезапных вспышках, подобных молнии, из взрывов, подобных «букету» фейерверка, разрывающемуся высоко в небе и рассыпающему вокруг себя разноцветные звезды. Эти вспышки в ослепительном свете вырывают из мрака новые перспективы, новые истины, являющиеся, однако, в основе своей не чем иным, как органическим развитием, органическим ростом прежних истин, которые не уничтожаются этими новыми истинами, а продолжают свою необходимую и творческую жизнь, как это неотъемлемо свойственно каждой истине и каждой мудрости. Оттого что вырос новый сук, ствол не может стать ненужным: им обусловливается жизнь этого сука.

Это есть разветвление исконного ствола, с которого «все началось». А разветвление, дальнейший рост и дальнейшее усложнение, представляющееся часто так безнадежно запутанным и запутывающее часто пути человека, — не что иное, как необходимые ступени к могучей кроне: части и условия, в конце концов образующие зеленое дерево.

Таков же ход и нравственной эволюции, имеющей своим первоисточником религиозные определения и директивы. Библейские законы морали, выраженные в простых, как бы элементарно геометрических формулах — не убивай, не прелюбодействуй, — получают в следующем

(христианском) периоде как бы более гнутые, волнистые границы: их примитивная геометричность уступает место менее точному внешне, свободному контуру. Недозволенным признается не только чисто материальный проступок, но и действие внутреннее, еще не вышедшее из пределов нематериальности.

Итак, простая, точная и негибкая мысль не только не отвергается, но используется как необходимая ступень для дальнейших в ней коренящихся мыслей. И эти дальнейшие, более мягкие, менее точные и менее материальные мысли подобны более гибким новым ветвям, протыкающим в воздухе новые отверстия.

Христианство в своей оценке кладет на весы не внешнее, жесткое действие, но внутреннее, гибкое. Тут лежит корень дальнейшей переоценки ценностей, непрерывно, а стало быть и в этот час, медленно творящей дальнейшее, а в то же время и корень той внутренней одухотворенности, которую мы постепенно постигаем и в области искусства. В наше время в сильно революционной форме. На этом пути я дошел до того вывода, что беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви[1], без которых образование кроны зеленого дерева было бы немыслимо.

[1] Я разумею под этими двумя главными ветвями два различных рода деятельности в искусстве. *Род виртуозный* (известный уже давно музыке как специальное дарование, которому в области литературы соответствует сценическое искусство актера) выражается в более или менее индивидуальном восприятии и в художественной, творческой интерпретации «природы» (яркий пример — портрет). Под природой здесь следует понимать и уже существующее, другой рукой созданное произведение: вырастающее отсюда виртуозное произведение относится к роду написанных «с натуры» картин. Желание создавать такие виртуозные произведения до сих пор в общем либо подавлялось в себе художниками, либо отрицалось в возникших этим путем произведениях — о чем можно только пожалеть. Большие художники не боялись и этого желания. К этому же роду относятся и так называемые копии: художник стремится подойти к чужому произведению так же близко, как это делает добросовестный в точности дирижер с чужой композицией.

Офорт (1916)

В более или менее ясной форме я усвоил это обстоятельство уже давно, и утверждения, что я хочу опрокинуть здание старого искусства, всегда действуют на меня неприятно. Сам я никогда не чувствовал в своих вещах уничтожения уже существующих форм искусства: я видел в них ясно только внутренне логический, внешне органический неизбежный дальнейший рост искусства. Былое чувство свободы постепенно опять достигло моего сознания, и так рушились одно за другим побочные, не относящиеся к сущности искусства требования, которые я ему раньше ставил. Они падают к вящей пользе одного-единственного требования: требования *внутренней* жизни в произведении. К удивлению своему, я тут заметил, что это требование выросло на базисе, подобном базису нравственной оценки[1].

Другой род есть *род композиционный,* при котором произведение возникает преимущественно или целиком «из художника», что известно в музыке уже в течение столетий. В этом смысле живопись догнала музыку, и оба эти искусства исполняются все растущей тенденцией создавать «абсолютные» произведения, то есть неограниченно «объективные», вырастающие, подобно произведениям природы, «сами собою» чисто закономерным путем и как самостоятельные *существа.* Эти произведения стоят ближе к живущему in abstracto искусству, и, быть может, только одни они призваны воплотить в неразгаданное время это живущее in abstracto искусство.

[1] Я заметил, что этот взгляд на искусство вырастает в то же время из чисто русской души, в примитивных уже формах своего народного права являющейся антиподом западноевропейскому юридическому принципу, источником которого было языческое римское право. При решительной логике внутренняя квалификация может быть объяснена следующим образом: данный поступок данного человека не есть преступление, несмотря на то что он в общем и относительно других людей должен быть рассматриваем как преступление. Следовательно, в этом случае преступление не есть преступление. И далее: абсолютного преступления нет (какая противоположность nulla poena sine lege — «нет проступка без закона»). Еще дальше: не поступок (реальное), но его корень (абстрактное) созидает зло (и добро). И наконец: каждый поступок морально безразличен. Он стоит на рубеже. Воля дает ему толчок — он падает направо или налево. Внешняя шаткость и внутренняя точность в этом отношении высоко развиты у русского народа, и едва ли я ошибаюсь, предполагая у русских особо сильную способность

Выключение предметности из живописи ставит, естественно, очень большие требования — способности внутренне переживать чисто художественную форму. От зрителя требуется, стало быть, особое развитие в этом направлении, являющееся неизбежным.Так создаются условия, образующие новую атмосферу. А в ней, в свою очередь, много, много позже создастся чистое искусство, представляющееся нам нынче с неописуемой прелестью в ускользающих от нас мечтах.

Со временем я понял, что моя постепенно все больше развивающаяся терпимость к чужому искусству не только не может быть мне вредной, но моим личным стремлениям исключительно благоприятна.

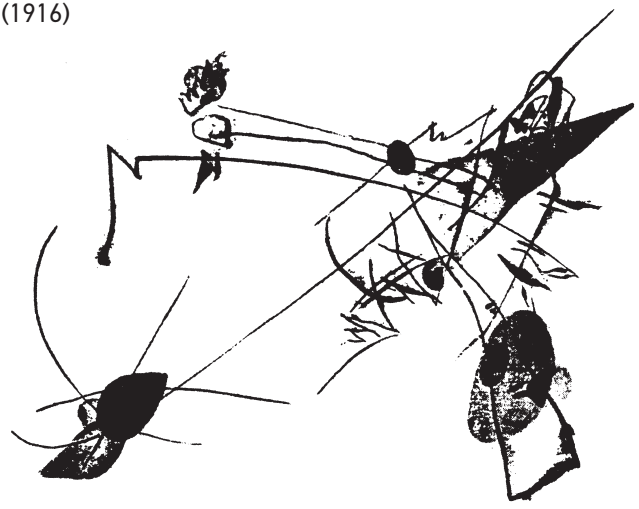
в этом направлении. А потому и не удивительно, что народы, воспитавшиеся на — во многих отношениях ценных — принципах формального, внешне необыкновенно точного римского духа (напоминаю опять jus strictum [твердая власть] раннего периода), либо глядят на русскую жизнь, пожимая плечами, либо отворачиваются от нее с презрительным осуждением. В особенности поверхностные наблюдатели видят в этой чужому глазу странной жизни только мягкость и внешнюю шаткость, принимаемые за «беспринципность», причем от них ускользает скрытая в глубине внутренняя точность. Следствием отсюда является та снисходительность свободомыслящих русских к другим народам, в которой им самим эти народы отказывают. Та снисходительность, которая так часто переходит у русских в восторженность. Постепенным освобождением духа — счастьем нашего времени — я объясняю тот глубокий интерес и все чаще замечаемую «веру» в Россию, которые все больше охватывают способные к свободным восприятиям элементы в Германии. В последние перед войной годы ко мне все чаще стали приходить в Мюнхене эти прежде не виданные мною представители молодой, неофициальной Германии. Они проявляли не только живой внутренний интерес к сущности русской жизни, но и определенную веру в «спасение с Востока». Мы ясно понимали друг друга и ярко чувствовали, что мы живем в одной и той же духовной сфере. И все же меня часто поражала интенсивность их мечты «когда-нибудь увидеть Москву». И было как-то особенно странно и радостно видеть среди посетителей совершенно такого же внутреннего склада швейцарцев, голландцев и англичан. Уже во время войны в бытность мою в Швеции мне посчастливилось встретить и шведов опять-таки того же духа. Как медленно и неуклонно стираются горы, так же медленно и неуклонно стираются границы между народами. И «человечество» уже не будет пустым звуком.

А потому я отчасти ограничиваю, отчасти расширяю обычное выражение «художник должен быть односторонним» и говорю: «художник должен быть односторонним в своем произведении». Способность переживать чужие произведения (что, конечно, и совершается и должно совершаться на свой лад) делает душу более восприимчивой, способной к вибрированию, отчего она и делается богаче, шире, утонченнее и все больше приспособляется к достижению своих целей. Переживание чужих произведений подобно в широком смысле переживанию природы. А слеп и глух не может быть художник. Напротив, еще с более радостным сердцем, с еще более уверенным пылом переходит он к собственной работе, видя, что и другие возможности (а они бесчисленны) верно (или более или менее верно) используются в искусстве. Что касается меня лич-но, то мне люба каждая форма, с необходимостью созданная духом. И ненавистна каждая форма ему чуждая.

Думается, что будущая философия, помимо сущности вещей, займется с особой внимательностью их духом. Тогда еще более сгустится атмосфера, необходимая человеку для способности его воспринимать дух вещей, переживать этот дух, хотя бы и бессознательно, так же как переживается еще и нынче бессознательно внешнее вещей, что и объясняет собою наслаждение предметным искусством. Эта атмосфера являет собою необходимое условие для переживания человеком сначала духовной сущности в материальных вещах, а позже духовной сущности и в отвлеченных вещах. И путем этой новой способности, которая будет стоять в знаке «Духа», родится наслаждение абстрактным — абсолютным искусством.

Моя книга «О духовном в искусстве», а также и «Der plane Reiter» преследуют преимущественно цель пробуждения этой в будущем безусловно необходимой, обусловливающей бесконечные переживания способности восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах. Желание вызвать к жизни эту ра-

Акварель (1916)



достную способность в людях, ею еще не обладающих, и было главным мотивом появления обоих изданий[1].

Обе эти книги часто понимались, да и теперь еще понимаются неправильно, то есть как «программы» их авторов — художников, заблудившихся в теоретической, рассудочной работе и в ней погибающих. Но наименее всего пытался я обращаться к рассудку, к мозговой работе. Эта задача была бы сегодня преждевременной; она еще только становится перед художником ближайшей, важной и неизбежной целью (= шагом). Укрепившемуся, пустившему могучие корни духу не может стать, да и не станет опасным ничто, а следовательно, и возбуждающее страх участие рассудочной работы в искусстве, даже ее преобладание над интуитивной частью и, *в конце концов,* быть может, и с вовсе выключенным «вдохновением». Мы знаем только закон сегодняшний, тех немногих тысячелетий, из которых вырос постепенно (с видимыми откло-

[1] «Духовное» года два пролежало в моем столе. Все попытки осуществить «Синего всадника» кончались неудачей. Франц Марк, с которым я в ту пору общей ко мне вражды познакомился, нашел издателя для первой книги. Осуществлению второй он по**мог** также и своим умным и талантливым сотрудничеством.

нениями) генезис творчества. Мы знаем свойства только нашего «таланта» с его неизбежным элементом бессознательного и с *определенной* окраской этого бессознательного. Но отдаленное от нас туманами «бесконечности» произведение, быть может, будет создаваться хотя бы вычислением, причем точное вычисление, быть может, будет открываться только «таланту», как, например, в астрономии. И если это будет даже *только* так, то и тогда характер бессознательного будет окрашен иначе, чем в известные нам эпохи.

После нашего уже упомянутого итальянского путешествия и после короткого пребывания в Москве, когда мне было лет пять, родители мои вместе с Е. И. Тихеевой, которой я обязан так многим, должны были переехать по болезни отца на юг, в тогда еще очень малоустроенную Одессу. Там я позже учился в гимназии, непрерывно чувствуя себя как бы временным гостем в этом чуждом нашей семье городе, уже самый язык которого нас удивлял и был нам не всегда понятен. Стремление вернуться в Москву нас никогда не оставляло. С тринадцати лет каждое лето ездил я с отцом, а восемнадцати переселился в Москву с чувством возвращения на родину. Мой отец родом из Нерчинска, куда, как рассказывают в нашей семье, предки его были сосланы по политическим причинам из Западной Сибири. Образование свое он получил в Москве и полюбил ее не менее, чем свою родину. Его глубоко человеческая душа сумела понять «московский дух», что с такой живостью выражается в каждой мелочи; для меня истинное удовольствие слушать, как он перечисляет, например, с особой любовью старинные, ароматные названия «сорока сороков» московских церквей. В нем бьется несомненно живая жилка художника. Он очень любит живопись и в юности занимался рисованием, о чем всегда вспоминает любовно. Мне, ребенку, он часто рисовал. Я и сейчас хорошо помню его деликатную, нежную и выразительную линию, которая так похожа на его изящную фигуру и удивительно красивые руки.

Рисунок (1918)

Одним из его любимейших удовольствий всегда было посещение выставок, где он долго и внимательно смотрит на картины. Непонятное ему он не осуждает, а стремится понять, спрашивая всех, у кого надеется найти ответ. Моя мать — москвичка, соединяющая в себе все свойства, составляющие в моих глазах всю сущность самой Москвы; выдающаяся внешняя, глубоко серьезная и строгая красота, родовитая простота, неисчерпаемая энергия, оригинально сплетенное из нервности и величественного спокойствия и самообладания соединение традиционности и истинной свободы.

Москва: двойственность, сложность, высшая степень подвижности, столкновение и путаница отдельных элементов внешности, в последнем следствии представляющей собою беспримерно своеобразно единый облик, те же свойства во внутренней жизни, спутывающие чуждого наблюдателя (отсюда и многообразные, противоречивые отзывы иностранцев о Москве), но все же в последнем следствии — жизни, такой же своеобразно единой. Эту внешнюю и внутреннюю Москву я считаю исходной точкой моих исканий. Она — мой живописный камертон. Мне кажется, что это всегда так и было и что благодаря — с течением времени приобретенным — внешним формальным средствам я писал все ту же «натуру», но лишь форма моя совершенствовалась в своей большей существенности и в большей выразительности. Скачки в сторону, которые случались со мною на этом все же прямом пути, в общем результате не были для меня вредны, а различные мертвые моменты, в которые чувствовал я себя обессиленным, которые я считал иногда концом моей работы, бывали зачастую лишь разбегом и набиранием внутренних сил, новой ступенью, обусловливавшей дальнейший шаг.

Мюнхен, июнь — октябрь 1913
Москва, сентябрь 1918

ТОЧКА И ЛИНИЯ НА ПЛОСКОСТИ

Предисловие

Кажется небезынтересным отметить, что мысли, изложенные в этой небольшой книге, являются органичным продолжением моей работы «О духовном в искусстве». Я должен продвигаться в избранном однажды направлении.

В начале мировой войны я провел три месяца в Гольдахе на Бодензее и почти полностью отдал это время систематизации моих теоретических, часто еще не вполне определенных, мыслей и практического опыта. Так образовался довольно большой теоретический материал.

Этот материал почти десять лет лежал нетронутым, и лишь недавно я получил возможность для дальнейших занятий, пробой которых и является эта книга.

Намеренно узко поставленные вопросы зарождающейся науки об искусстве в своем последовательном развитии выходят за пределы живописи и, в конце концов, — искусства как такового. Здесь я пытаюсь обозначить лишь некоторые направления пути — аналитический метод, помнящий о синтетических ценностях.

Веймар 1923
Дессау 1926

Кандинский

Предисловие ко второму изданию

Темп времени после 1914 года, кажется, все более нарастает. Внутреннее напряжение ускоряет этот темп во всех известных нам сферах. Быть может, один год соответствует не менее чем десяти годам «спокойной», «нормальной» поры.

Так можно считать за десятилетие и тот год, что прошел с момента появления первого издания этой книги. Дальнейшее продвижение аналитической и связанной с ней синтетической позиции в теории и практике не только одной живописи, но и других искусств и, одновременно, в «позитивных» и «духовных» науках подтверждает верность принципа, лежащего в основе этой книги.

Дальнейшая разработка этого труда сейчас может происходить только путем умножения частных случаев или примеров и приведет лишь к увеличению объема, от чего я здесь вынужден отказаться из практических соображений.

Так я решился оставить второе издание без изменений.

Дессау 1928

Кандинский

Введение

Внешнее — внутреннее

Всякое явление можно пережить двумя способами. Эти два способа не произвольны, а связаны с самими явлениями — они исходят из природы явления, из двух свойств одного и того же:

Внешнего — Внутреннего.

Улицу можно наблюдать сквозь оконное стекло, при этом ее звуки ослабляются, ее движения превращаются в фантомы, и сама она сквозь прозрачное, но прочное и твердое стекло представляется отстраненным явлением, пульсирующим в «потустороннем».

Или открывается дверь: из ограждения выходишь вовне, погружаешься в это явление, активно действуешь в нем и переживаешь эту пульсацию во всей ее полноте. Меняющиеся в этом процессе градации тона и частоты звуков обвивают человека, вихреобразно возносятся и, внезапно обессилев, вяло опадают. Движения точно так же обвиваются вокруг человека — игра горизонтальных, вертикальных штрихов и линий, устремленных в движении в различных направлениях, сгущающихся и распадающихся цветовых пятен, звучащих то высоко, то низко.

Произведение искусства отражается на поверхности сознания. Оно лежит «по ту сторону» и с утратой влечения [к нему] бесследно исчезает с поверхности. И здесь тоже есть некое прозрачное, но прочное и твердое стекло, которое делает невозможной непосредственную внутреннюю связь. И здесь существует

возможность войти в произведение, действовать в нем активно и переживать его пульсацию во всей ее полноте.

Анализ

Анализ художественных элементов, помимо своей научной ценности, связанной с точной оценкой элементов в отдельности, перекидывает мост к внутренней пульсации произведения.

Бытующее до сего дня утверждение, что «разлагать» искусство опасно, поскольку это «разложение» неизбежно приведет к смерти искусства, происходит из незнания, занижающего ценность освобожденных элементов и их первородной силы.

Живопись и другие искусства

Относительно аналитических опытов живопись странным образом заняла в ряду других искусств особое положение. К примеру, архитектура, по своей природе связанная с практическими функциями, изначально предполагает определенную сумму научных знаний. Музыка, не имеющая практического назначения (за исключением марша и танца), по сей день единственная пригодная [для создания] абстрактного произведения, давно имеет свою теорию, науку, вероятно, несколько одностороннюю, однако находящуюся в постоянном развитии. Таким образом, оба эти искусства-антиподы располагают научной базой, не вызывая никаких возражений.

И если другие искусства в этом отношении так или иначе отстали, то степень этого отрыва обусловлена мерой развитости каждого из искусств.

Теория

Непосредственно живопись, которая в течение последних десятилетий сделала действительно фантастический рывок вперед, но лишь совсем недавно освободилась от своего «практического» назначения и некоторых форм былого употребления, поднялась на тот уровень, который неизбежно требует точной, чисто научной оценки ее художественных средств в соответствии с ее художественными задачами. Без подобной проверки невозможны следующие шаги в этом направлении — ни для художника, ни для «публики».

Прежние времена

Можно с полной уверенностью утверждать, что живопись не всегда была столь беспомощна в этом отношении, как сейчас, что определенные теоретические знания были подчинены не только чисто техническим задачам, что для начинающих была обязательна некая сумма представлений о композиции и что некоторые сведения об элементах, их сущности и применении были широко известны художникам[1].

Исключая сугубо технические рецепты (грунт, связующие и т. д.), которые тоже, впрочем, появились в большом объеме едва ли двадцать лет назад и особенно в Германии оказали определенное влияние на развитие колорита, почти ничто из прежних знаний — высокоразвитой, быть может, науки — не дошло до нашего времени. Поразительный факт, что импрессионисты в своей борьбе, против «академического» уничтожили последние следы живописной теории и сами же, вопреки собственному утвержде-

[1] Например, композиционное построение трех основных плоскостей как основы конструкции в произведении. В остаточном виде эти принципы еще недавно (а быть может, и до сих пор) использовались в художественных академиях.

нию: «природа есть единственная теория для искусства», — немедленно, пусть и неосознанно, заложили первый камень в основание новой художественной науки[1].

История искусства

Одной из важнейших задач зарождающейся сейчас науки об искусстве должен стать детальный анализ всей истории искусства на предмет художественных элементов, конструкции и композиции в разные времена у разных народов, с одной стороны, а с другой — выявление роста в этих трех сферах: пути, темпа, потребности в обогащении в процессе скачкообразного, вероятно, развития, которое протекает, следуя неким эволюционным линиям, быть может — волнообразным. Первая часть этой задачи — анализ — граничит с задачами «позитивных» наук. Вторая часть — характер развития — граничит с задачами философии. Здесь завязывается узел общих закономерностей человеческой эволюции.

«Разложение»

Попутно необходимо заметить, что извлечение этих забытых знаний предшествующих художественных эпох достижимо лишь ценой большого напряжения и, таким образом, должно полностью устранить боязнь «разложения» искусства. Ведь если «мертвые» учения коренятся так глубоко в живых произведениях, что лишь с величайшим трудом могут быть извлечены на свет, то их «вредоносность» — не что иное, как страх неведения.

[1] О чем тут же появилась книга Синьяка «От Делакруа к неоимпрессионизму» [М., 1913] (по-немецки: Charlottenburg, 1910).

Две цели

Исследования, которые должны стать краеугольным камнем новой науки — науки об искусстве, — имеют две цели и отвечают двум необходимостям:

1. необходимость в науке вообще, свободно произрастающей из не- и вне-целесообразного стремления знать: «чистая» наука и
2. необходимость равновесия творческих сил, которые могут быть схематически подразделены на две составные — интуиция и расчет: «практическая» наука.

Эти исследования, поскольку мы стоим сегодня у их истока, поскольку они представляются нам отсюда расходящимся во все стороны и растворяющимся в туманной дали лабиринтом и поскольку мы абсолютно не в состоянии проследить их дальнейшее развитие, должны производиться чрезвычайно систематично, на основании ясного плана.

Элементы

Первый неизбежный вопрос — это, естественно, вопрос о художественных элементах, которые являются строительным материалом произведения и которые, таким образом, в каждом из искусств должны быть иными.

В первую очередь необходимо различать среди прочих основные элементы, то есть элементы, без которых произведение отдельно взятого вида искусства вообще не может состояться.

Все остальные элементы необходимо обозначить как вторичные.

В обоих случаях необходимо введение органичной системы градации.

В этом сочинении речь пойдет о двух основных элементах, которые стоят у истока любого произведения живописи, без которых произведение не может быть начато и которые одновременно представляют достаточный материал для самостоятельного вида живописи — графики.

Итак, необходимо начать с первоэлемента живописи — с точки.

Путь исследования

Идеалом любого исследования является:

1. педантичное изучение каждого отдельного явления — изолированно,
2. взаимное влияние явлений друг на друга — сопоставления,
3. общие выводы, которые можно извлечь из обоих предшествующих.

Моя цель в этом сочинении простирается только на два первых этапа. Для третьего недостает материала, и с ним ни в коем случае не следует спешить.

Исследование должно проходить предельно точно, с педантичной тщательностью. Этот «скучный» путь должен быть пройден шаг за шагом, — ни малейшего изменения в сущности, в свойстве, в действии отдельных элементов не должно ускользнуть от внимательного взгляда. Только такой путь микроскопического анализа может привести науку об искусстве к обобщающему синтезу, который в итоге распространится далеко за пределы искусства в сферы «всеобщего», «человеческого» и «божественного».

И это обозримая цель, хотя она еще очень далека от «сего дня».

Задача этого сочинения

Что касается непосредственно моей задачи, то недостает не только собственных сил, чтобы предпринять хотя бы первоначально необходимые шаги, но и места; цель этой небольшой книги — лишь намерение в целом и принципиально обозначить «графические» первоэлементы, а именно:

1. «абстрактные», то есть изолированные от реального окружения материальных форм материальной плоскости, и
2. материальная плоскость (воздействие основных свойств этой плоскости).

Но и это можно осуществить лишь в рамках довольно беглого анализа — как попытку найти нормальный метод в искусствоведческом исследовании и проверить его в действии.

Точка

Геометрическая точка

Геометрическая точка — это невидимый объект. И таким образом он должен быть определен в качестве объекта нематериального. В материальном отношении точка равна нулю.

В этом нуле скрыты, однако, различные «человеческие» свойства. В нашем представлении этот нуль — геометрическая точка — связан с высшей степенью самоограничения, то есть с величайшей сдержанностью, которая тем не менее говорит.

Таким образом, геометрическая точка в нашем представлении является теснейшей и единственной в своем роде связью молчания и речи.

Поэтому геометрическая точка находит форму материализации прежде всего в печатном знаке — он относится к речи и обозначает молчание.

Письменный текст

В живой речи точка является символом разрыва, небытия (негативный элемент), и в то же время она становится мостом между одним бытием и другим (позитивный элемент). Это определяет ее внутренний смысл в письменном тексте.

Внешне — она лишь форма сугубо целесообразного приложения, несущая в себе элемент «практически целесообразного», знакомый нам уже с детства. Внешний знак приобретает силу привычки и скрывает внутреннее звучание символа.

Внутреннее замуровано во внешнем.

Точка принадлежит к узкому кругу привычных явлений с традиционно тусклым звучанием.

Молчание

Звук молчания, привычно связанного с точкой, столь громок, что он полностью заглушает все прочие ее свойства. Все традиционные привычные явления притупляются однообразием своего языка. Мы не слышим больше их голосов и окружены молчанием. Мы смертельно поражены «практически целесообразным».

Столкновение

Иногда лишь необыкновенное потрясение способно перевести нас из мертвого состояния к живому ощущению. Однако нередко даже самая сильная встряска не может обратить мертвое состояние в живое. Удары, приходящие **извне** (болезнь, несчастье, заботы, война, революция), на краткое или долгое время насильственно отрывают от традиционных привычек, но воспринимаются, как правило, лишь как более или менее навязанная «несправедливость». При этом все прочие чувства перевешивает желание как можно скорее вернуться к утраченному привычному состоянию.

Изнутри

Потрясения, приходящие изнутри, другого рода — они обусловлены самим человеком и почва их коренится в нем самом. Эта почва позволяет не только созерцать «улицу» сквозь «оконное стекло», твердое, прочное, но хрупкое, а целиком отдаться улице. Открытый глаз и открытое ухо превращают ничтожные волнения в огромные события. Со всех сторон несутся голоса, и мир звучит.

Так естествоиспытатель, который отправляется в новые неизведанные страны, делает открытия в «по-

вседневном», и безмолвное когда-то окружение начинает говорить все более ясным языком. Так мертвые знаки превращаются в живые символы и безжизненное оживает.

Конечно, и новая наука об искусстве может возникнуть лишь тогда, когда знаки станут символами и когда открытый глаз и ухо позволят проложить путь от молчания к речи. Кто не может этого, пусть лучше оставит «теоретическое» и «практическое» искусство в покое, — его усилия в искусстве никогда не послужат возведению моста, но лишь расширят нынешний раскол между человеком и искусством. Как раз такие люди стремятся сегодня поставить точку после слова «искусство».

Вырвать

С последовательным отрывом точки от узкой сферы привычного действия ее молчавшие до сих пор внутренние свойства приобретают все более мощное звучание.

Эти свойства — их энергия — всплывают одно за другим из ее глубин и излучают свои силы вовне. И их действие и влияние на человека все легче преодолевает скованность. Словом, мертвая точка становится живым существом.

Среди множества вероятностей необходимо упомянуть два типичных случая:

Первый случай

1. Точка переводится из практического целесообразного состояния в нецелесообразное, то есть в алогичное.

Сегодня иду я в кино.
Сегодня иду я. В кино
Сегодня иду. Я в кино

Ясно, что во втором предложении перестановке точки еще возможно придать характер целесообразности: акцентирование цели, отчетливость намерения, звук тромбонов.

Третье предложение — чистый образец алогизма в действии, который, однако, может быть объяснен как опечатка, — внутренняя ценность точки, сверкнув на мгновение, тут же угасает.

Второй случай

2. Точка извлекается из своего практического целесообразного состояния тем, что ставится вне последовательности текущего предложения.

Сегодня иду я в кино

В этом случае точка должна обрести большее свободное пространство вокруг себя, чтобы ее звучание получило резонанс. И несмотря на это, ее звук остается нежным, робким и заглушается окружающим ее печатным текстом.

Дальнейшее освобождение

При увеличении свободного пространства и размеров самой точки ослабевает звучание письменного текста, а голос точки приобретает большую отчетливость и силу (рис. 1).

Рис. 1 ●

Так возникает двузвучие — шрифт-точка — вне практически-целесообразной взаимосвязи. Это балансирование двух миров, которое никогда не придет к равновесию. Это внефункциональное революционное состоя-

ние — когда внедрением чужеродного тела, никак с текстом не связанного, потрясены самые основы печатного текста.

Самостоятельный объект

Тем не менее точка вырвана из своего привычного состояния и набирает разбег для рывка из одного мира в другой, где она свободна от субординации, от практически целесообразного, где она начинает жить как самостоятельный объект и где ее система соподчинения преобразуется во внутренне-целесообразную. Это мир живописи.

В столкновении

Точка — это результат первого столкновения [художественного] орудия с материальной плоскостью, с грунтом. Такой основной плоскостью могут являться бумага, дерево, холст, штукатурка, металл и т. д. Орудием может быть карандаш, резец, кисть, игла и т. д. В этом столкновении основная плоскость оплодотворяется.

Понятие

Внешнее представление о точке в живописи неопределенно. Материализованная, невидимая геометрическая точка должна приобрести величину, занимающую определенную часть основной плоскости. Кроме того, она должна иметь некие границы контуры, — чтобы отделить себя от окружающего.

Все это само собой разумеется и кажется сначала очень простым. Но и в этом простом случае сталкиваешься с неточностями, вновь свидетельствующими о совершенно эмбриональном состоянии нынешней теории искусства.

Размеры и формы точки изменяются, изменяя вместе с собой и относительное звучание точки абстрактной.

Размер

Внешне точка может быть определена как мельчайшая элементарная форма, что, впрочем, тоже неточно. Очень сложно очертить точные границы понятия «мельчайшая форма»: точка может увеличиваться, стать плоскостью и незаметно занять всю основную плоскость — где же граница между точкой и плоскостью? Здесь необходимо соблюсти два условия:

1. соотношение точки и основной плоскости по величине и
2. соотношение [ее] величины с остальными формами на этой плоскости.

То, что могло бы считаться точкой на совершенно пустом фоне, становится плоскостью, если рядом с ней на основной плоскости появляется очень тонкая линия (рис. 2).

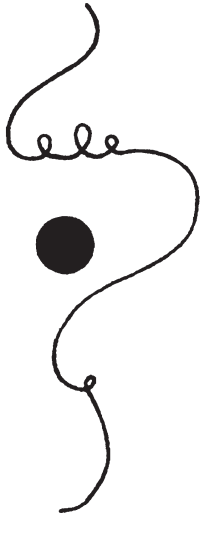


Рис. 2

Соотношение величин в первом и втором случае определяет представление о точке, что пока оценивается лишь на уровне ощущения — точное числовое выражение отсутствует.

На границе

Итак, сегодня мы в состоянии определить и оценить наступление точки на свою внешнюю границу лишь на уровне ощущения. Это приближение к внешней границе, даже некоторое ее преступление, достижение того момента, когда точка как таковая начинает исчезать и на ее месте зарождается эмбрион плоскости, — и есть средство для достижения цели.

Эта цель, в данном случае, **смягчение** абсолютного звука, подчеркнутое растворение, некая неотчетливость в форме, неустойчивость, позитивное (иногда и негативное) движение, мерцание, напряжение, ненатуральность абстракции, готовность к внутренним наложениям (внутренние звучания точки и плоскости сталкиваются, перекрывают друг друга, отражаются), двойное звучание **одной** формы, то есть рождение двойного звука в **одной** форме. Это многообразие и сложность, выраженные «мельчайшей» формой — достигнутые, в сущности, ничтожными изменениями ее величины, — дадут даже непосвященным убедительный пример силы и глубины выразительности абстрактной формы.

Абстрактная форма

При последующем развитии этого средства выразительности и дальнейшей эволюции зрительского восприятия неминуемо появление точных категорий, которые со временем будут безусловно достигнуты посредством измерений. Числовое выражение здесь неизбежно.

Числовое выражение и формула

Здесь возникает только одна опасность: числовое выражение навсегда «осядет» в чувственном ощущении, тем самым сковывая его. Формула подобна клею. Она сродни также липкой ленте от мух, жертвами которой падают беспечные. Формула — это еще и клубное кресло, заключающее человека в свои теплые объятия. Но, с другой стороны, стремление освободиться из тисков — предпосылка для следующего рывка: к новым ценностям и в итоге — к новым формулам. И формулы умирают и сменяются вновь рожденными.

Форма

Другой безусловной данностью является внешняя граница точки, определяющая ее внешнюю форму.

Абстрактно понятая или представленная точка идеально мала и идеально кругла. В сущности, она — идеально малая окружность. Но ее границы относительны, как и ее величина. В реальности точка способна принимать бесконечное множество форм: ее окружность может приобрести небольшие зубцы, тяготеть к иным геометрическим и в конечном счете произвольным формам. Она может быть остроконечной или приближаться к треугольнику. И, при условии относительной неподвижности, переходить к квадрату. Зубцы изрезанного контура могут быть как мелкими, так и крупными и по-разному соотноситься друг с другом. Здесь невозможно установить границы, царство точки беспредельно (рис. 3).

Рис. 3 Примеры форм точки

Основное звучание

Так, в соответствии с основным звучанием точки, вариативны ее величина и форма. И эта вариативность должна быть понята именно как относительность внутреннего оттенка внутренней природы, ясно звучащей во всем.

Абсолютное

Однако необходимо подчеркнуть, что совершенно чистые по звучанию, так сказать, однотонно окрашенные элементы не существуют в реальности, что даже элементы, принятые за «основные», или «первоэлементы», обладают не примитивной, а сложной природой. Все понятия, связанные с «примитивностью», относительны, поэтому относителен и наш «научный» язык. Абсолютного мы не знаем.

Внутреннее понятие

В начале этого отрывка, при обсуждении практически-целесообразной ценности точки в письменной речи, точка определялась как понятие размытое, нечто между кратким и продолжительным молчанием.

Внутренне осознанная точка как таковая вводит некое утверждение, которое органически связано с высшей степенью сдержанности.

Точка есть форма, внутренне предельно сжатая.

Она обращена внутрь себя. Это свойство она никогда не утрачивает совершенно — даже приобретая внешне угловатую форму.

Напряжение

Ее напряжение в итоге всегда концентрическое — даже в случаях ее эксцентрических проявлений, когда складывается двузвучие кон — и эксцентрического.

Точка — это малый мир, со всех сторон более или менее равномерно огражденный и практически оторванный от окружения. Ее слияние со средой минимально, а при высшей степени округлости совершенно неуловимо. С другой стороны, она прочно утверждена на своем месте и не обнаруживает ни малейшей склонности к перемещению в каком-либо направлении, как по горизонтали, так и по вертикали.

Плоскость

В ней нет также движения ни вперед, ни назад, и лишь концентрическое напряжение обличает ее сродство с окружностью — прочие же свойства скорее указывают на квадрат[1].

Определение

Точка цепляется за основную плоскость и навечно утверждает себя. Итак, она внутренне кратчайшее постоянное утверждение, которое исходит кратко, прочно и быстро. Поэтому точка и во внешнем, и во внутреннем смысле является первоэлементом живописи и непосредственно «графики»[2].

«Элемент» и элемент

Понятие «элемент» может быть осознано двояко — как внешнее и как внутреннее. Внешне каждая отдельно взятая графическая или живописная форма является эле-

[1] См. о взаимосвязи элементов цвета и формы мою статью «Die Grundelemente der Form» im «Staatl. Bauhaus 1919—1923», Weimar — München, S. 26 и цветную таблицу V.

[2] Существует геометрическое обозначение точки через O = origo, что означает начало, или исток. Геометрическая и живописная позиции накладываются друг на друга, и символически точка обозначается как «Первоэлемент» (*Rudolf von Koch. Das Zeichenbuch. Offenbacha*. M., 1926).

ментом. Внутренне элементом является не сама эта форма, а живущее в ней внутреннее напряжение.

В действительности же не внешняя форма материализует содержание живописного произведения, а живущие в этих формах силы — напряжения[1].

Если эти напряжения внезапно чудесным образом исчезли бы или умерли, тут же умерло бы и живое произведение. А с другой стороны, произведением становилось бы любое случайное соединение отдельных форм. Содержание произведения находит свое выражение в композиции, то есть во внутренне организованной сумме необходимых в данном случае напряжений.

Это кажущееся простым утверждение имеет одно чрезвычайно важное и принципиальное значение: признание или отрицание его подразделяет не только нынешних художников, но и вообще всех современных людей на две противостоящие группы:

1. люди, которые, помимо материального, признают нематериальное, или духовное, и
2. те, которые, кроме материального, ничего не желают признавать.

Для второй категории искусство не может существовать, и поэтому такие люди отвергают сегодня само слово «искусство» и ищут для него заменитель.

На мой взгляд, позволительно отличать элемент от «элемента», притом под «элементом» следует понимать освобожденную от напряжения форму, а под элементом живущее в этой форме напряжение. Итак, элементы абстрактны в действительном смысле [этого слова], а форма «абстрактна» сама по себе. И если бы было действительно возможно работать с абстрактными элементами, то существенно изменилась бы и внешняя форма современной

[1] Ср.: *Heinrich Jacoby.* Jenseits von «musikalisch» und «unmusikalisch». Stuttgart: Verlag F. Enke, 1925. Разница между «материалом» и звуковой энергией.

живописи, что, впрочем, не сделало бы живопись в целом лишней: и абстрактные живописные элементы сохраняют свое живописное начало, точно так же как в музыке.

Время

Отсутствие потенции движения на и от плоскости сокращает время восприятия точки до минимума, и элемент времени в точке полностью исключен, что в отдельных случаях делает точку необходимой для композиции. В этом она подобна коротким ударам литавр или треугольника в музыке или стуку дятла в природе.

Точка в живописи

До сих пор применение точки или линии в живописи находится в пренебрежении у некоторых теоретиков искусства, для которых среди множества древних устоев до сих пор нерушимы те, что еще недавно столь очевидно и надежно разделяли две области искусства — живопись и графику. В любом случае внутреннее основание для подобного разделения отсутствует[1].

Время в живописи

Вопрос о времени в живописи важен сам по себе и чрезвычайно сложен. Несколько лет назад и здесь начали ру-

[1] Причина этого разделения чисто внешняя, и было бы логичнее, если необходима четкая формулировка, разделить живопись на рукотворную и печатную, что с полным правом объясняется техникой создания произведений. Понятие «графика» утратило ясность — нередко к графике относят и акварель, что может служить лучшим свидетельством путаницы в усвоенных нами понятиях. Акварель, написанная рукой, это произведение живописи, или, в точном обозначении, рукотворная живопись. Та же самая акварель, воспроизведенная литографически, — это произведение, строго говоря, печатной живописи. В качестве определяющего различия можно ввести обозначение «черно-белой» или «цветной» живописи.

шиться некоторые преграды[1]. Прежде они разделяли две сферы искусства — живопись и музыку.

Очевидно ясное и правомерное разделение:

живопись — пространство (плоскость)

музыка — время

при ближайшем (хоть до сих пор и поверхностном) рассмотрении внезапно стало сомнительным в первую очередь, насколько мне известно, для самих художников[2]. Общепринятое до сих пор пренебрежение временным аспектом в живописи отчетливо демонстрирует поверхностность господствующей теории, которая громко отрекается от научной основы. Здесь не место более подробно обсуждать этот вопрос — необходимо остановиться лишь на некоторых моментах, проясняющих элемент времени.

Точка есть наиболее краткая временная форма.

Число элементов в произведении

Чисто теоретически точка, которая одновременно является

1. комплексом (величина и форма) и
2. четко очерченной единицей,

в определенных случаях взаимодействия с основной плоскостью должна быть самодостаточным средством выразительности. Схематически задуманное произведение может, в конце концов, состоять из одной точки. И это не праздное утверждение.

---

[1] К примеру, подобные попытки были поначалу предприняты во Всероссийской академии художественных наук в Москве в 1920 г. [Элемент «времени» указан Кандинским среди категорий, требующих отдельного анализа и в плане работ по монументальному искусству для ИНХУК (1920 г.). — *Примеч. ред.*]

[2] С моим решительным переходом к абстрактной живописи элемент времени в ней стал для меня непреложно ясен, и с тех пор я пользуюсь им практически.

Если сегодня теоретик (нередко он же одновременно «практикующий» художник) вынужден при систематизации изобразительных элементов с особенным вниманием выделять и оценивать первоэлементы, то для него, помимо вопроса об их предназначении, не менее важен вопрос о необходимом числе последних для одного, пусть даже схематически задуманного, произведения.

Этот вопрос принадлежит к большому, до сих пор пребывающему под спудом учению о композиции. Но и здесь необходимо продвигаться последовательно и планомерно нужно начать с начала. В этом сочинении ставилась задача помимо краткого анализа двух исходных элементов формы наметить связи с всеохватным планом научной деятельности и обозначить направляющие линии во всеобщей науке об искусстве. Эти указания лишь намечают путь.

В этом смысле будет рассмотрен и поднятый нами вопрос: достаточно ли одной точки для произведения искусства?

Здесь могут быть различные варианты и возможности. Самый простой и краткий случай с точкой, расположенной центрально, точкой в центре основной плоскости в форме квадрата (рис. 4).

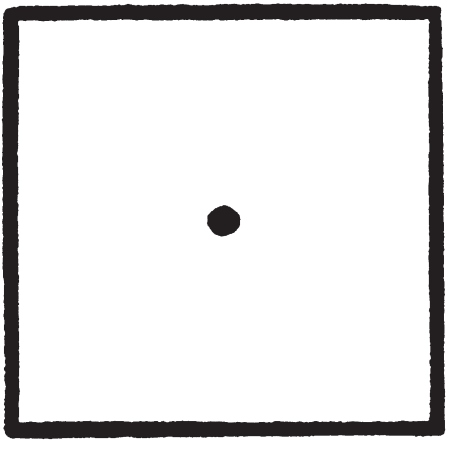


Рис. 4

Прообраз

Отторгающая сила основной плоскости достигает здесь максимальной величины и представляет собой частный случай[1]. Двузвучие — точка, плоскость — принимает здесь характер **однозвучия**: звучание плоскости можно в принципе не принимать в расчет. На пути к упрощению это последний случай следующих друг за другом распадов многозвучий и двузвучий, при исключении прочих более сложных составляющих — возвращение композиции к единственному первоэлементу. Таким образом, этот случай демонстрирует **прообраз живописного выражения**.

Понятие композиции

Мое определение понятия «композиция»:

композиция — это внутренне-целесообразное подчинение
1. отдельных элементов и
2. общего строения (конструкции)
конкретной живописной цели.

Однозвучие композиции

Итак, если однозвучие исчерпывающе воплощает заданную живописную цель, то оно в данном случае может быть приравнено к композиции. Здесь однозвучие становится композицией[2].

---

[1] Это утверждение станет ясным в полной мере в подробном изложении во фрагменте об основной плоскости.

[2] С этой проблемой связан особый «современный» вопрос: может ли возникнуть произведение чисто механическим путем? В случае самых примитивных числовых построений здесь следует дать положительный ответ.

Базис

По внешним признакам различия в композициях = живописных задачах вполне могут быть уподоблены различию в числах. Это различия количественные, причем в случае с «прообразом живописного выражения» качественный элемент полностью самоустраняется. Итак, если оценка произведения основана на безусловно **качественном базисе**, то для композиции необходимо как минимум двузвучие. Этот случай относится к тем, которые особенно отчетливо выявляют разницу между внешними и внутренними параметрами и средствами. То, что абсолютно чистые двузвучия при пристальном рассмотрении не существуют в реальности, может в данном случае приниматься лишь как утверждение, которое будет доказано в другом месте. В любом случае композиция возникает на качественном основании лишь с использованием многозвучий.

Не-центрическое строение

В момент перемещения точки из центра основной плоскости (не-центрическое строение) двузвучие становится уловимым:

1. абсолютное звучание точки,
2. звучание данного фрагмента основной плоскости.

Этот второй звук, который в центрическом строении доведен до полного беззвучия, вновь становится отчетливым и превращает абсолютное звучание точки в относительное.

Количественное увеличение

Двойник этой точки на основной плоскости предлагает еще более сложный результат. Повторение становится мощным средством усиления внутреннего взрыва и одновременно орудием примитивного ритма, который, в свою

очередь, является средством для достижения простейшей гармонии в любом искусстве. Кроме того, мы сталкиваемся здесь с двумя видами двузвучия: каждая часть основной плоскости индивидуальна с присущим ей одной звуком и внутренним оттенком. И кажущиеся незначительными обстоятельства приводят к непредвиденно сложным последствиям.

Положение вещей в данном случае таково:

Элементы: две точки + плоскость.

Следствия:

1. внутреннее звучание одной точки,
2. повторение звучания,
3. двузвучие первой точки,
4. двузвучие второй точки,
5. звучание суммы всех этих звуков.

Поскольку помимо всего прочего точка является сложным элементом (ее величина + форма), легко представить себе, какую бурю звуков поднимет дальнейшее скопление точек на плоскости, даже в случае идентичности этих точек; и как разрастется эта буря, если на плоскость будут помещены точки разнообразных и все более отличающихся размеров и форм.

Природа

В другом столь же однородном царстве — природе часто встречается скопление точек, причем вполне целесообразно и органически обоснованное. Эти природные формы в действительности являются малыми пространственными телами и соотносятся с абстрактной (геометрической) точкой таким же образом, как и живописные. С другой стороны, и все «мироздание» можно рассматривать как замкнутую космическую композицию, которая, в свою очередь, составлена из бесконечно самостоятельных, также замкнутых в себе, последовательно уменьшающихся композиций. Последние же, большие или малые, тоже складываются

в конечном счете из точек, причем точка неизменно хранит верность истокам своей геометрической сущности. Это комплексы геометрических точек, которые в разнообразных закономерно сложившихся формах парят в геометрической бесконечности. Самые малые, замкнутые в себе, сугубо интровертные виды действительно представляются нашему невооруженному взгляду в виде точек, сохраняющих между собой достаточно свободную связь. Так выглядят некоторые семена; и если мы откроем чудесную, гладко отполированную, подобную слоновой кости головку мака (она, в итоге, тоже крупная шарообразная точка), то обнаружим в этом теплом шаре выстроенные в регулярную композицию скопления холодных серо-голубых точек, несущих дремлющие силы плодородия, так же точно, как и в живописной точке.

Иногда подобные формы возникают в природе благодаря распаду или разрушению вышеназванных комплексов — так сказать, прорыв к прообразу геометрического состояния. Так, в песчаной пустыне, состоящей исключительно из точек, не случайно приводит в ужас неукротимо-буйная подвижность этих «мертвых» точек.

И в природе точка является замкнутым в себе объектом, полным возможностей (рис. 5 и 6).

Другие искусства

Точки можно встретить во всех видах искусства, и их внутренняя сила будет безусловно все более осознаваться художниками. Их значение нельзя недооценивать.

Пластика и архитектура

В пластике и архитектуре точка является результатом пересечения нескольких плоскостей: с одной стороны, она — завершение пространственного угла,

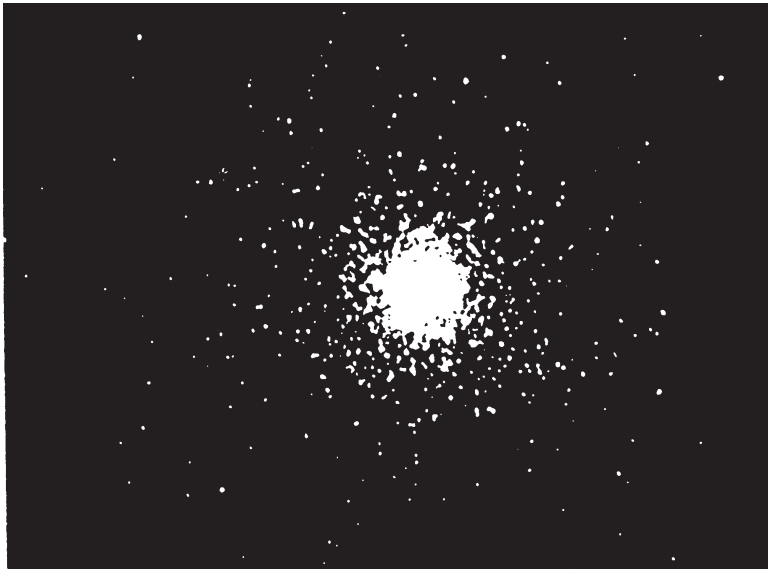


Рис. 5 Скопление звезд в Геркулесе

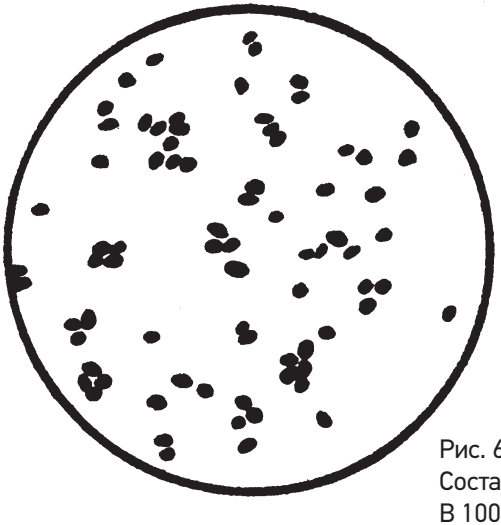


Рис. 6
Состав нитрита.
В 1000-кратном увеличении

с другой — исходный пункт возникновения этих плоскостей. Плоскости направляются к ней и развиваются, отталкиваясь от нее. В готических строениях точки особенно выделяются благодаря остроконечным завершениям и часто дополнительно подчеркнуты пластически; то, что в китайских постройках столь же наглядно достигается ведущей к точке дугой, — здесь слышатся краткие, отчетливые удары, как переход к растворению пространственной формы, которая повисает в окружающей здание воздушной среде. Именно в постройках такого рода можно предположить осознанное использование точки, находящейся среди планомерно распределенных и композиционно устремленных к высшей вершине масс.

Вершина = точка (рис. 7 и 8).

Рис. 7
Внешние ворота
Линг-юнг-си

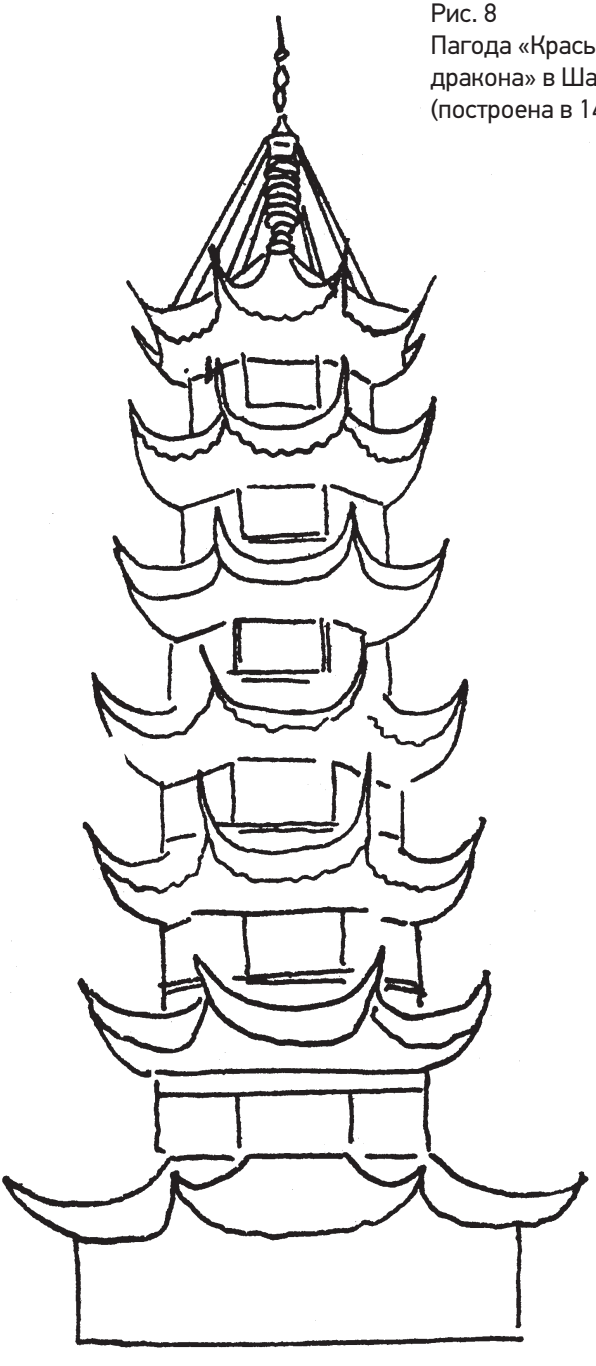


Рис. 8
Пагода «Красы дракона» в Шанхае (построена в 1411 г.)

Танец

Уже в старинных формах балета существовали «пуанты» — термин, происходящий от слова point[1]. Так быстрый бег на кончиках пальцев ног оставляет на земле точки. Балетный танцовщик использует точку и в прыжке; как при отрыве от поверхности, направляя голову вверх, так и в последующем касании земли он целит в определенную точку. Прыжки в современном танце могут быть в ряде случаев противопоставлены «классическому» балетному прыжку. Ранее прыжок образовывал вертикаль, «современный» же иногда вписывается в пятиугольную фигуру с пятью вершинами: голова, две руки, две ступни; при этом пальцы рук составляют десять мелких точек (например, танцовщица Палукка, рис. 9). Даже краткий миг неподвижности [в танце] может быть истолкован как точка. Итак, [здесь] активный и пассивный пунктир, неразрывно связанный с музыкальной формой точки (рис. 9, 10).

Рис. 9 Прыжок танцовщицы Палукки

[1] Точка (*фр.*). — *Примеч. ред.*

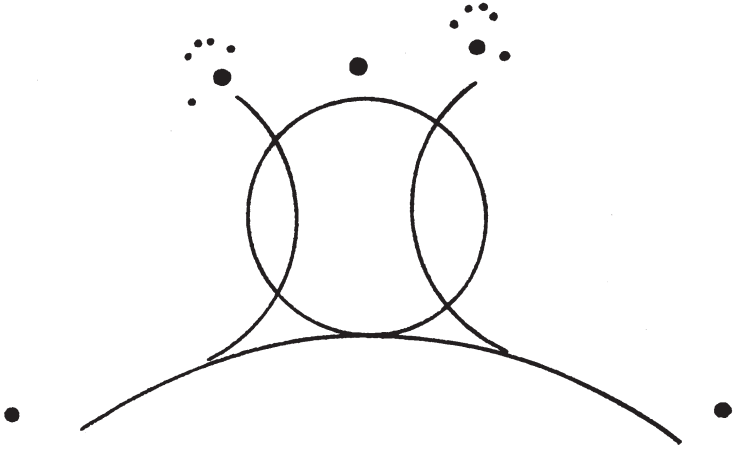


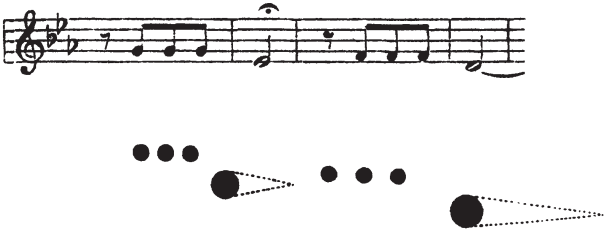
Рис. 10 Графическая схема прыжка

Музыка

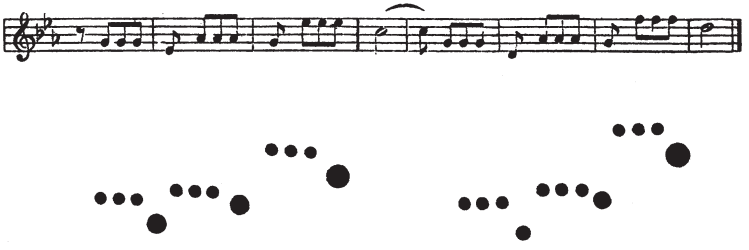
Помимо упомянутых литавр и треугольника в музыке точка может воспроизводиться любыми инструментами (в особенности ударными), причем целостные композиции для рояля возможны исключительно в виде одновременного или последовательного сочетания звучащих точек[1].

[1] То, что точка всегда сохраняла для музыкантов силу своей более или менее осознаваемой привлекательности, заложено в самой ее природе, и отчетливее всего это демонстрируют «удержанные противосложения» Брукнера, глубокое внутреннее содержание которых можно ощутить под внешней оболочкой: «И даже если в этом (изумление по поводу точек после подписей и на дверных табличках) болезненная форма самопринуждения, то все же [это] не дело рук безумца, помешанного на точках; если знаешь натуру Брукнера, в особенности характер его научного поиска (и в его музыкальных теоретических трудах в том числе), то находишь психологическое объяснение его тяге к ускользающему первоначальному единству всех пространственных построений. Он, в сущности, искал повсюду замыкающие внешние точки, от них происходили для него бесконечные величины, и в них он возвращался к первому элементу». Kurt E. Bruckner. Berlin, B. I. S. 110.

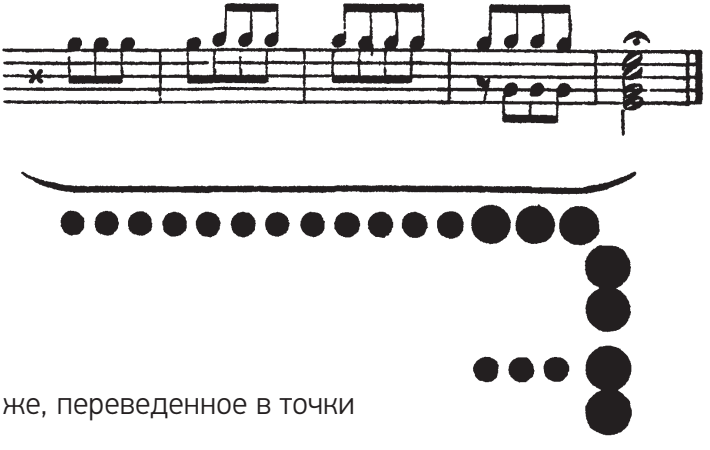
Рис. 11[1] Пятая симфония Бетховена
(первые такты)



То же, переведенное в точки



То же, переведенное в точки

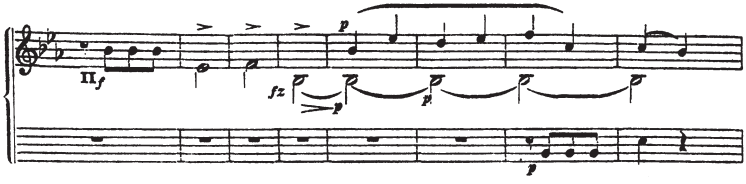


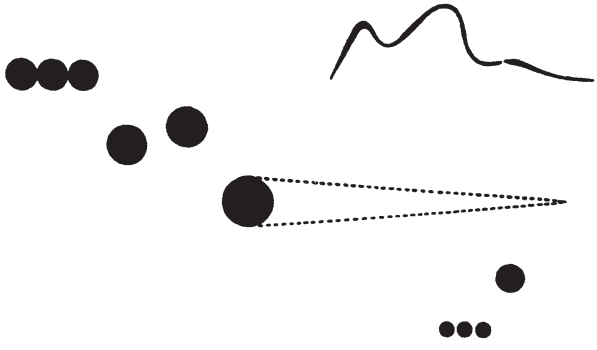
То же, переведенное в точки

[1] В этих переводах мне оказал ценнейшую помощь господин генеральный музыкальный директор Франц фон Хёсслин, за что я и выражаю мою сердечную благодарность.

Побочная тема части

2. Thema





То же, переведенное в точки

Графика

В особой области живописи, то есть в графике, точка развивает свою автономную силу с чрезвычайной отчетливостью: художественные орудия предлагают этим силам самые различные возможности, что обусловливает многообразие форм и величин и превращает точки в бесчисленное множество по-разному звучащих объектов.

Техники

Но и здесь многообразие и различия легко упорядочить, если взять за основу для этого порядка специфику графического процесса.

Наиболее распространенными графическими техниками являются:

1. офорт, и особенно — сухая игла,
2. гравюра на дереве,
3. литография.

И именно в отношении к точке и ее происхождению с особенной отчетливостью проступает различие между этими тремя техниками.

Офорт

В офорте естественным образом, играючи достигается появление мельчайшей черной точки. Напротив, крупная белая точка появляется лишь в результате значительных усилий и различных уловок.

Гравюра на дереве

В гравюре на дереве положение вещей прямо противоположно: маленькая белая точка требует лишь одного укола, а большая черная — усилий и осмотрительности.

Литография

В литографии пути к обоим результатам примерно равноценны и необходимость в усилиях отпадает.

Так же точно различаются между собой и возможности исправлений для этих трех техник: в офорте, строго говоря, исправления невозможны, в гравюре по дереву допустимы по необходимости, в литографии — неограниченны.

Атмосфера

Из сопоставления этих трех техник становится ясно, что литография должна была появиться последней, в действительности лишь сегодня, — подобная легкость не

дается без усилий. А с другой стороны, легкость возникновения и легкость исправления — это те качества, которые особенно соответствуют сегодняшнему дню. Нынешний день — лишь трамплин в «завтра», и только в таком качестве можно воспринимать его, не теряя душевного покоя.

Никакое естественное различие не может остаться и не остается поверхностным — оно должно исходить из самых глубин, то есть из сердцевины вещей. И технические возможности растут столь же целесообразно и направленно, как и любые явления в «материальном» мире (ель, лев, звезда, вошь) или в «духовном» (произведение искусства, моральный принцип, научный метод, религиозная идея).

Корни

И даже когда отдельные явления = растения так отличаются друг от друга обликом, что их внутреннее родство остается скрытым, и когда эти явления внешне предстают поверхностному взгляду как абсолютный хаос, все же возможно, основываясь на внутренней необходимости, проследить их корни.ё

Заблуждения

На этом пути знакомишься и с подлинной ценностью различий, которые хотя и целесообразны и, в сущности, всегда правомерны, но могут жестоко отплатить за легкомысленное обращение противоестественным уродством.

Этот простой факт особенно нагляден в узкоспециальной области графики: непонимание основных различий между возможностями вышеназванных техник часто приводило к появлению бессмысленных и потому отталкивающих произведений. Они обязаны своим возникновением несостоятельности распознать внутреннюю сущность вещей во внешнем — когда душа, отвердевшая как пу-

стая ореховая скорлупа, утратила способность к погружению и не может проникнуть в глубину вещей, где под внешней оболочкой слышно биение пульса.

Специалисты графики XIX века нередко гордились способностью выдать гравюру по дереву за рисунок пером, а литографию за офорт. Подобные произведения можно назвать лишь testimonia pauperitatis [свидетельством бедности]. Крик петуха, скрип двери, лай собаки, которые может поразительно искусно воспроизвести скрипка, никогда не будут признаны произведениями искусства.

Целесообразное

Материал и инструменты трех видов гравюры естественным образом созвучны необходимости воплотить три различных характера точки.

Материал

В качестве материала во всех случаях может использоваться бумага, и лишь поведение специфического инструмента в каждом случае принципиально иное. На этом основании и сложились три техники, сосуществующие по сей день.

Инструмент и возникновение точки

Офорт.

Среди различных видов офорта особенным предпочтением пользуется сухая игла, прекрасно отвечающая духу стремительности и, с другой стороны, обладающая характером разящей точности. Здесь основная плоскость может оставаться совершенно белой, и в эту белизну глубоко укоренены точки и штрихи. Сладострастно врезаясь в пла-

стину, игла действует с определенностью и высшей степенью решительности. Первоначально точка возникает как негатив, посредством краткого, резкого укола пластины.

Игла, заостренный металл, — холодна.

Пластина, гладкая медь, — тепла.

Цвет плотным слоем наносится на всю пластину и смывается таким образом, что точка просто и естественно остается лежать на светлом лоне плоскости.

Нажим пресса подобен насилию. Пластина врезается в бумагу. Бумага проникает в мельчайшие углубления и втягивает в себя цвет. Болезненный процесс, приводящий к полному сплавлению цвета с бумагой.

Так возникает здесь малая черная точка — живописный первоэлемент.

Гравюра на дереве.

Инструмент — резец — металл — холоден.

Пластина — дерево (например, бук) — тепла.

Точку создает неприкосновенность со стороны инструмента, он обводит ее, словно крепость, глубоким рвом и должен остерегаться, чтобы никак ее не повредить. Чтобы точка могла появиться на свет, все окружающее ее должно быть подвергнуто насилию, искоренено, уничтожено.

Краска так наносится на плоскость, что полностью покрывает точку, не затрагивая ее окружения. Уже на доске ясно виден будущий оттиск.

Нажим пресса мягок: бумага не должна попасть в углубления, ей следует касаться лишь поверхности. Маленькая точка располагается не в бумаге, а на бумаге. Проникновение в плоскость предоставлено ее внутренним силам.

Литография.

Пластина — камень неопределенно-желтоватого оттенка — тепла.

Инструмент — перо, мел, кисть — более или менее остроконечные предметы с площадью касания различной

величины и, наконец, — мелкие капли воды (техника напыления). Наибольшее многообразие, наибольшая гибкость.

Краска лежит легко и непрочно. Ее связь с пластиной чрезвычайно условна, и после легкой шлифовки пластина вновь возвращается в девственное состояние.

Точка возникает здесь мгновенно — молниеносно, без всякого усилия, без малейших затрат времени — лишь кратким, поверхностным касанием.

Нажим пресса — беглый. Бумага равнодушно прикасается ко всей плоскости и воспроизводит лишь обработанные участки.

Точка так легко сидит на бумаге, что улети она — это не покажется чудом.

Итак, точка располагается: в офорте — внутри листа, в гравюре по дереву — внутри и на листе, в литографии — на листе.

В этом отличие трех видов гравюры друг от друга, и в этом область их пересечения между собой.

И так точка, которая во всем остается точкой, обретает различные облики и разное выражение.

Фактура

Эти последние наблюдения относятся к специфическому вопросу фактуры.

Под понятием «фактура» понимается характер внешней связи элементов между собой и с основной плоскостью. В схематическом определении этот характер зависит от трех факторов:

1. от рода основной плоскости, которая может быть гладкой, шероховатой, плоской, рельефной и т. д.;

2. от рода инструмента, причем наиболее распространенная сегодня в живописи кисть (различных видов) может быть заменена другими инструментами;

3. от характера наложения красочного слоя, который может быть свободным, плотным, въедающимся,

напыленным и т. д., в зависимости от консистенции краски — то есть своеобразия связующих и красящих веществ и т. д.

И даже на очень ограниченной поверхности точки необходимо учитывать возможности фактуры (рис. 12 и 13). Здесь, несмотря на тесные границы мельчайшего элемента, все же важны различные способы создания, поскольку в зависимости от изготовления всякий раз иной оттенок приобретает и звучание точки.

Итак, во внимание принимаются:

1. характер точки в зависимости от орудия изготовления и рода принимающей плоскости (в данном случае — тип пластины),

2. характер точки на основании ее связи с конечной принимающей плоскостью (в данном случае — бумага),

3. характер точки в зависимости от собственных качеств конечной принимающей плоскости (в данном случае гладкая, зернистая, тисненая, шероховатая бумага).

Когда же необходимо скопление точек, то три упомянутых случая еще более усложнятся в зависимости от способа изготовления точечного множества, — как в процессе их нанесения вручную, так и тем или иным механическим путем (всевозможные напыления).

Разумеется, все эти возможности играют еще большую роль для живописи: разница заключается здесь в своеобразии живописных средств, которые предлагают неизмеримо больше вариантов фактуры, чем узкая сфера графики.

Но и в этой узкой сфере вопросы фактуры сохраняют всю полноту своего значения. Фактура — это средство для достижения цели и в таком качестве должна осознаваться и применяться. Другими словами, она не должна превращаться в самоцель, она обязана так же служить композиционному замыслу (цели), как и всякий другой элемент (средство). Иначе возникнет внутренняя дисгар-

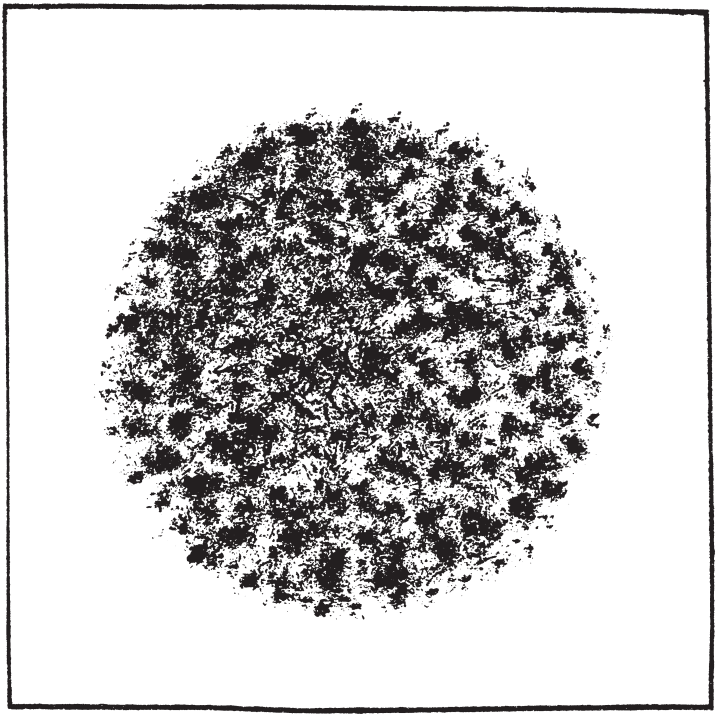


Рис. 12 Центрический комплекс свободных точек

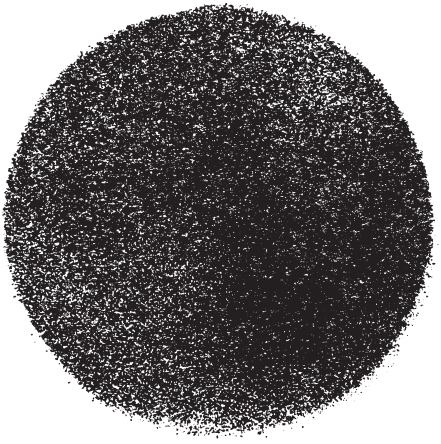


Рис. 13
Большая точка, состоящая из множества малых (техника напыления)

мония, в которой средство заслонит цель. Внешнее начало, перекрывающее внутреннее, манерно.

Абстрактное искусство

В данном случае можно увидеть одно из различий между «предметным» и абстрактным искусством. В первом звучание элемента «как такового» приглушается, подавляется. В абстрактном же искусстве оно приходит к полноценному, освобожденному звуку. И именно маленькая точка может служить тому неоспоримым доказательством.

В сфере «предметной» графики имеются изображения, состоящие исключительно из точек (знаменитый «лик Христа», например), причем точки призваны имитировать линии. Очевидно, что здесь имеет место неправомерное использование точки, поскольку точка, подавленная «предметностью», ослаблена в своем звучании и обречена на жалкое полусуществование[1].

В абстрактном искусстве техника должна быть, разумеется, целесообразна и композиционно обусловлена. И доказательства здесь излишни.

Сила изнутри

Все, что здесь в целом было сказано о точке, относится к анализу замкнутой в себе, покоящейся точки. Изменения ее величины несут с собой изменения ее относительной сущности. В таком случае она разрастается из себя самой, из собственного центра, следствием чего становится лишь некоторое ослабление ее концентрического напряжения.

---

[1] Совершенно другой случай, естественно, — разложение плоскости на точки, проистекающее из технической необходимости, как, например, в цинкографии, где точечная разбивка неизбежна, — точка не играет здесь самостоятельной роли и, насколько это вообще позволяет техника, умышленно подавлена.

Сила извне

Возможна и другая сила, которая возникает не в точке, а за пределами таковой. Эта сила устремляется навстречу внедряющейся в поверхность точке, вырывает ее и двигает по плоскости в каком-либо направлении. Это мгновенно уничтожает концентрическое напряжение точки, причем сама она уходит из жизни, а на месте ее возникает новая сущность, ведущая новую самостоятельную жизнь и подчиненная собственным законам. Это линия.

Линия

Геометрическая линия — это невидимый объект. Она — след перемещающейся точки, то есть ее произведение. Она возникла из движения — а именно вследствие уничтожения высшего, замкнутого в себе покоя точки. Здесь произошел скачок из статики в динамику.

Таким образом, линия — **величайшая противоположность** живописного первоэлемента — точки. И она с предельной точностью может быть обозначена как вторичный элемент.

Возникновение

Силы, приходящие извне, преобразовавшие точку в линию, могут быть различными. Разнообразие линий зависит от числа этих сил и их комбинаций.

В конце концов [происхождение] всех форм линий можно свести к двум случаям:

1. приложение одной силы и

2. приложение двух сил:

а) одно- или многократное поочередное воздействие обеих сил,

б) одновременное воздействие обеих сил.

Прямая

Если **одна приходящая извне сила** перемешает точку в каком-либо направлении, то возникает первый тип линии, причем выбранное направление остается

неизменным, и сама линия стремится двигаться по прямому пути бесконечно.

Это — прямая, представляющая в своем напряжении самую сжатую форму бесконечной возможности движения.

Принятое почти повсеместно понятие «движение» я заменяю на «напряжение». Привычное понятие неточно и потому уводит на неверный путь, ведущий к дальнейшим терминологическим недоразумениям. «Напряжение» — это сила, живущая внутри элемента, соответствующая лишь одной составляющей творящего «движения». Второй составляющей является «направление», которое тоже определяется «движением». Элементы живописи это реальные результаты движения в форме:

1. напряжения и
2. направления.

Помимо всего прочего, это разделение создает основание для отличий между разнообразными видами элементов, как, например, точка и линия, из которых точка заключает в себе только напряжение и не может иметь направления, а линия безусловно причастна как к напряжению, так и к направлению. Если бы, например, прямая оценивалась только по [присущему ей] напряжению, было бы невозможно отличать горизонталь от вертикали. То же самое в полной мере относится к цветовому анализу, поскольку некоторые цвета отличаются друг от друга только направлением силы напряжения[1].

[1] См., например, характеристику желтого и синего в моей книге «О духовном в искусстве». Осторожное применение понятий особенно важно в анализе «графической формы», поскольку именно здесь направление играет определяющую роль. Нужно с сожалением констатировать, что живопись в наименьшей степени располагает точной терминологией, что невероятно осложняет научную работу, а иногда и делает ее просто невозможной. Здесь необходимо начать с начала, и первейшей предпосылкой является создание словаря терминов. Попытка, уже предпринятая в Москве (около 1919 года),

Среди прямых мы выделяем три типа, по отношению к которым все прочие прямые лишь отклонения.

1. Простейшая форма прямой — это **горизонталь**. В человеческом представлении она соответствует линии или поверхности, на которой человек стоит или передвигается. Итак, горизонталь — это холодная несущая основа, которая может быть продолжена на плоскости в различных направлениях. Холод и плоскостность — это основные звучания данной линии, она может быть определена как **кратчайшая форма неограниченной холодной возможности движения**.

2. Полностью противоположна этой линии и внешне, и внутренне стоящая к ней под прямым углом **вертикаль**, в которой плоскостность заменяется высотой, то есть холод — теплом. Таким образом, вертикаль является **кратчайшей формой неограниченной теплой возможности движения.**

3. Третий типичный вид прямой — это **диагональ**, которая схематичным образом под равным углом отклоняется от обеих вышеназванных и тем самым имеет к обеим равное тяготение, что и определяет ее внутреннее звучание, равномерное соединение холода и тепла. Итак: **кратчайшая форма неограниченной тепло-холодной возможности движения** (рис. 14 и 15).

к сожалению, не принесла результатов. Вероятно, время тогда еще не пришло.

[Очевидно, имеется в виду проект «Symbolarium», или «Словарь символов», под редакцией П. А. Флоренского и сотрудника РАХН А. И. Ларионова. Работа эта осталась незаконченной, о характере ее можно судить по сохранившейся статье П. А. Флоренского «Точка» (1922). — *Примеч. ред.*]

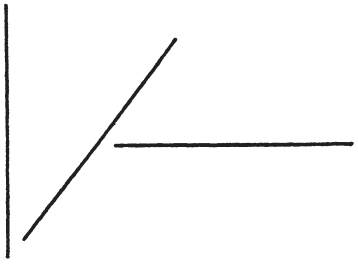


Рис. 14
Основные типы
геометрических прямых

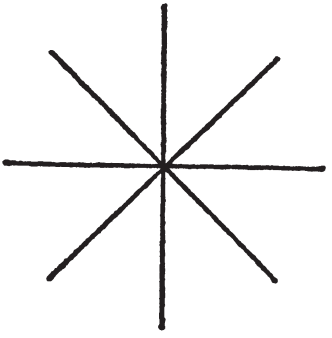


Рис. 15
Схема основных типов

Температура

Эти три вида являются наиболее чистыми формами прямых, которые отличаются друг от друга **температурой**:

Неограниченное движение	1. холодная форма 2. теплая форма 3. тепло-холодная форма	Кратчайшая форма неограниченной возможности движения

Все остальные прямые — это бóльшие или меньшие отклонения от диагоналей. Их внутреннее звучание определяет разница в большем или меньшем тяготении к холоду или теплу (рис. 16).

Так возникает звезда из прямых, организованных вокруг общей точки соприкосновения.

Образование плоскости

Эта звезда может становиться все плотнее и плотнее, так что скрещения образуют сжатую сердцевину, в которой возникает и начинает расти точка. Она и является

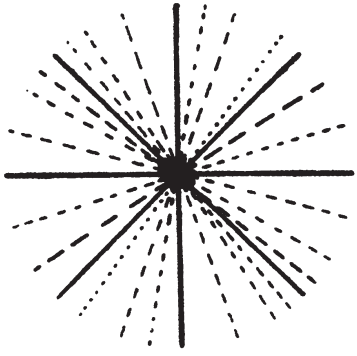


Рис. 16
Схема отклонений
в температуре

осью, вокруг которой перемещаются линии, в итоге сливаясь друг с другом, — и на свет появляется новая форма: плоскость в образе чистого круга (рис. 17 и 18).

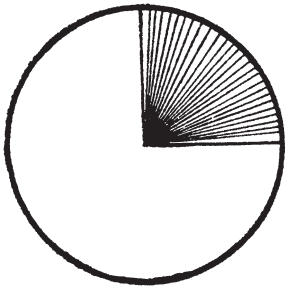


Рис. 17
Уплотнение

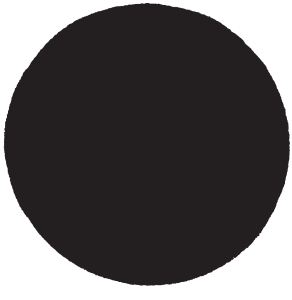


Рис. 18
Круг как результат уплотнения

Отметим мимоходом, что в данном случае мы имеем дело с особенным свойством линии — ее способностью к созиданию плоскости. Здесь эта сила выражается в той же форме, как и в образовании плоскости лопастью, очерчивающей острым краем линию на земле. Однако линия может создать и другой род плоскости, о чем я скажу позднее.

Различие между диагоналями и другими диагональными линиями, которые по праву могут называться свободными прямыми, — это разница в температуре, при которой свободные прямые никогда не обретают равновесия между теплом и холодом.

При этом свободные прямые на заданной плоскости могут располагаться либо с общим центром (рис. 19), либо вне центра (рис. 20), в соответствии с чем их можно разделить на два типа:

4. Свободные прямые (неуравновешенные):

а) центрированные и

б) нецентрированные.

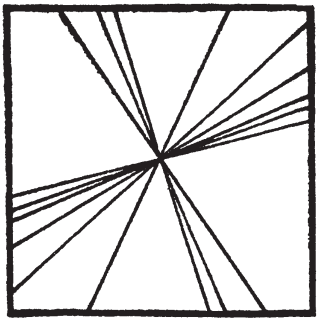


Рис. 19
Центрированные свободные прямые

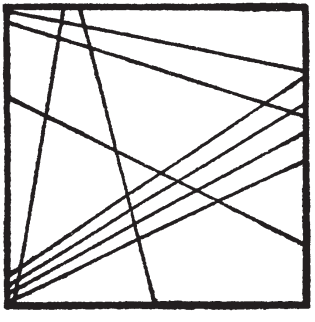


Рис. 20
Нецентрированные свободные прямые

Цвета: желтый и синий

Нецентрированные свободные прямые — первые прямые, обладающие специфическим свойством, свойством, приводящим их в некую параллель с насыщенными цветами и отличающим их от черного и белого. Собственно **желтый и синий** заключают в себе различные напряжения: на — и отступления. Чисто схематичны прямые (горизонтали, вертикали, диагонали,

в особенности первые и вторые) реализуют свои напряжения на плоскости, не обнаруживая стремления оторваться от нее. У свободных прямых, в особенности у нецентрированных, мы обнаруживаем более независимое отношение к плоскости: они менее сливаются с плоскостью и способны иногда пронизывать ее. Эти линии наиболее чужды впившейся в поверхность точке, поскольку им менее всего присущ элемент покоя.

На **ограниченной** плоскости свободная связь возможна лишь тогда, когда линия вся располагается на ней, то есть когда она не касается внешних границ, о чем более подробно будет сказано в разделе «Основная плоскость».

В любом случае в напряжении нецентрированных свободных прямых и в «насыщенных» цветах существует безусловное родство. Естественная взаимосвязь «графических» и «живописных» элементов, которую мы сейчас можем прослеживать до определенного предела, бесконечно важна для будущего учения о композиции. Только на этом пути осуществимы планомерные, последовательные эксперименты в области конструкции, и беспросветный туман, в котором мы сейчас обречены продвигаться в лабораторных опытах, безусловно, станет вскоре более проницаемым и менее удушливым.

Черный и белый

Когда схематичные прямые — в первую очередь горизонтали и вертикали — оцениваются по цветовым качествам, логично напрашивается сопоставление с **черным и белым**. Так же точно, как эти два цвета (которые еще недавно для краткости именовались «бесцветными», а сейчас получили не слишком удачное название «ненасыщенных») остаются молчащими цветами, так и обе вышеназванные прямые становятся немыми линиями. И там и здесь звучание сведено к минимуму: молчание или, точнее, — еле слышный шепот и покой. Черный

и белый лежат за пределами цветового круга[1], и горизонтали и вертикали также занимают среди линий особое место, поскольку в своем центральном положении они неповторимы и потому — единственны. Если мы рассмотрим черное и белое с точки зрения температуры, то белый будет в любом случае более теплым, чем черный, а абсолютно черный — внутренне безусловно холодным. Не случайно горизонтальная шкала цветов направлена от белого к черному (рис. 21).

Медленное, естественное скольжение сверху вниз (рис. 22).

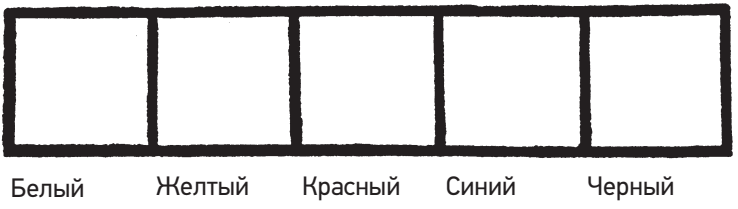


Рис. 21

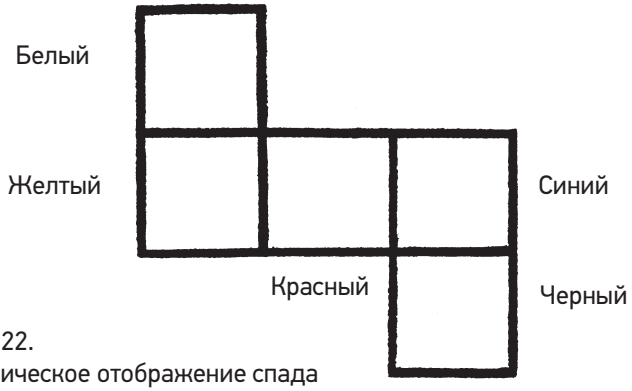


Рис. 22.
Графическое отображение спада

[1] См. «О духовном в искусстве», где я называю черный цвет — символом смерти, а белый — символом рождения. То же самое может быть с полным правом сказано о горизонтали и вертикали — плоскости и высоте. Первая — лежит, вторая — стоит, идет, перемещается, наконец — восходит ввысь. Несущая — растущая. Пассив — актив. Условно: женское — мужское.

Таким образом, далее в белом и черном могут быть обозначены элементы высоты и глубины, что открывает возможность для сопоставления с вертикалью и горизонталью.

«Сегодня» человек совершенно поглощен внешним, внутреннее для него мертво. Это последняя стадия упадка, последний шаг в тупик, — прежде подобное положение называлось «пропастью», сейчас достаточно слова «тупик». «Современный» человек ищет внутреннего покоя, поскольку он оглушен внешним, и надеется найти этот покой во внутреннем молчании, из чего в нашем случае произрастает исключительная склонность к горизонтально-вертикальному. Логическим следствием этого было бы явное предпочтение черно-белого, попытки чего уже неоднократно предпринимались живописью. Но исключительная связь горизонтально-вертикального с черно-белым еще впереди. Тогда все погрузится во внутреннее молчание и мир будут сотрясать лишь внешние звуки[1].

Это родство, которое следует понимать не в качестве абсолютной равноценности, а лишь как внутреннюю параллель, может быть сведено к следующей таблице:

---

[*] На эту исключительность следует ожидать сильной реакции, но не в форме спасения в прошлом, как порой происходит сейчас. Бегство в прошедшее можно было часто наблюдать в последние десятилетия: греческая «классика», итальянское кватроченто, поздний Рим, «примитивное» искусство («дикие», в частности), сейчас в Германии немецкие «старые мастера», в России — иконы и т. д. Во Франции — более скромные обращения из «сегодня» во «вчера» — в противоположность немцам и русским, погружающимся в бездонные глубины. Будущее кажется «современным» людям пустым.

[**] Между красным, серым и зеленым можно провести параллели в различных отношениях: красный и зеленый — переход от желтого к синему, серый — от черного к белому и т. д. Это входит в учение о цвете. См. указания «О духовном в искусстве».

Графическая форма	Живописная форма
Прямые:	Простейшие цвета:
1. Горизонтали	Черный
2. Вертикали	Белый
3. Диагонали	Красный (или серый, или зеленый)**
4. Свободные прямые	Желтый и синий

Красный

Параллель: диагональ — **красный** — выдвинута здесь в качестве утверждения, подробное обоснование которого слишком далеко уводит от темы этой книги. Можно лишь кратко сказать: красный отличается от желтого и синего своей способностью плотно прилегать к плоскости, а от черного и белого — своим интенсивным внутренним кипением, собственным напряжением. Диагональ демонстрирует, в отличие от свободных прямых, плотное прилегание к плоскости, в отличие от горизонталей и вертикалей — большее внутреннее напряжение.

Первоначальное звучание

Точка, покоящаяся в центре квадратной плоскости, выше определяется как однозвучие точки с плоскостью, и общая картина может быть названа прообразом живописного выражения. Горизонтали и вертикали с центральным положением на квадратной плоскости обеспечили бы дальнейшее усложнение этого случая. Обе эти прямые являются, как только что было сказано, одинокими и самостоятельно живущими сущностями, не знающими себе подобных. Поэтому они приобретают сильное, ничем не заглушаемое звучание, представляя тем самым **первозвучание прямой.**

Итак, эта конструкция является **прообразом линеарного выражения**, или линеарной композиции (рис. 23).

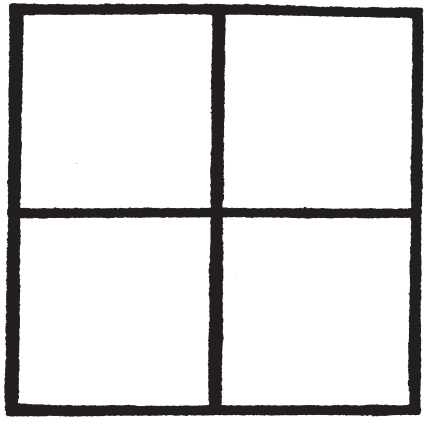


Рис. 23

Она состоит из квадрата, разделенного, в свою очередь, на четыре квадрата, и являет собой наиболее примитивную форму членения схематической плоскости.

Сумма напряжений состоит из шести элементов холодного покоя и шести элементов теплого покоя = двенадцати. Итак, дальнейший шаг от схематического образа точки к схематическому образу линии достигается неожиданным преумножением средств [выразительности]. От одиночного звучания производится мощный рывок к двенадцати. С другой стороны, эти двенадцать звучаний составлены четырьмя звучаниями плоскости + двумя звучаниями линии = шести. Сочетание удваивает эти шесть звучаний.

Данный пример, принадлежащий собственно композиционному учению, приведен здесь с целью обозначить взаимное влияние простых элементов в элементарном же сочетании, вместе с чем обнажается сущностная «относительность» неопределенно растяжимого понятия «элементарный». То есть совсем не просто отделить сложносоставное и пользоваться исключительно элементарным. И тем не менее подобные эксперименты и подобные наблюдения — единственное средство обратиться к основам живописных объектов, служащих композиционным задачам. Таким мето-

дом пользуется «позитивная» наука. И в этом она, несмотря на чрезмерную односторонность, обретает хотя бы внешний порядок и по сей день проникает в первоэлементы посредством углубленного анализа. В конце концов, именно таким образом она представила богатейший упорядоченный материал философии, что рано или поздно приведет к синтетическим результатам. На такой путь, изначально связывающий внешнее с внутренним, должна вступить и наука об искусстве.

Лиризм и драматизм

В постепенном переходе от горизонталей к свободным нецентрированным прямым их холодный лиризм столь же постепенно вбирает все больше тепла, так что в итоге приобретает определенный оттенок драматизма. Но лирическое в нем по-прежнему преобладает, — весь мир прямых лиричен, что объясняется воздействием единственной внешней силы. Драматическое же заключает в себе помимо звука перемещения (в упомянутых случаях с нецентрированными прямыми) еще и звук столкновения, требующий как минимум двух сил.

Действие двух сил в области прямых может осуществляться двумя способами:

1) обе силы высвобождаются — чередующееся воздействие;

2) обе силы действуют вместе — одновременное воздействие.

Ясно, что второй способ более темпераментен и потому более «горяч», особенно же потому, что он может быть рассмотрен как результат действия множества освобожденных сил.

В соответствии с ним нарастает и драматизация, вплоть до образования ярко выраженных драматических линий.

Итак, мир линий включает в себя решительно все оттенки выразительности — от холодного лиризма первоначально до жаркого драматизма в конце.

Линеарный перевод

Безусловно, всякое проявление внешнего во внутреннем мире может получить линеарное выражение — своего рода перевод[1].

Результаты, соответствующие этим двум видам, таковы:

	Силы:	Результаты:
Точка	1) две чередующиеся	Ломаные линии
	2) две одновременные	Кривые линии.

Ломаные

Ломаные линии или линии с углами

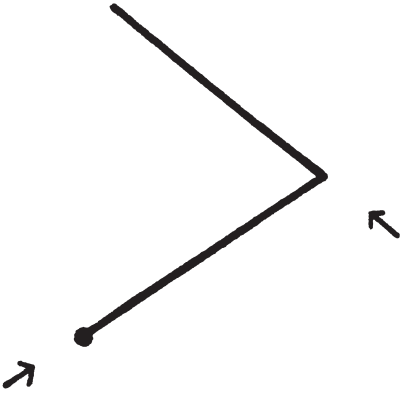
Поскольку ломаные линии составлены прямыми, то они относятся к рубрике 1, ко второму ее классу — В.

Ломаная возникает под давлением двух сил следующим образом (рис. 24):

[1] Помимо интуитивных переводов в этом направлении необходимы последовательные лабораторные эксперименты. Было бы разумно каждое требующее перевода явление первоначально оценивать по содержанию в нем лирического или драматического и затем искать подходящую форму в соответствующей данному случаю области линеарного. Кроме того, анализ только что затронутых «переводных произведений» мог бы пролить яркий свет на этот вопрос. В музыке примеры подобных переводов многочисленны: музыкальные картины явлений природы, музыкальные формы для произведений других видов искусства и т. д. Важные опыты были проделаны в этом направлении русским композитором А. А. Шеншиным — «Годы странствий» Листа, восходящие к «Pensieroso» («Мыслителю») Микеланджело и «Sposalizio» («Обручению») Рафаэля.

[Очевидно, имеются в виду исследования по параллельному анализу произведений пластических искусств и музыки, проведенные А. А. Шеншиным на университетских семинарах изобразительных искусств, в ИНХУК и РАХН. Ссылки на его работы «Лист и Микеланджело» и «Лист и Рафаэль», ставшие темой публичных докладов, неоднократно встречаются у Кандинского. — *Примеч. ред.*]

Рис. 24



Угол

Простейшие формы ломаных состоят из двух частей и являются результатом двух сил, направивших свое действие на одно-единственное столкновение. Этот простой процесс приводит, однако, к важным различиям между прямыми и ломаными: у ломаных возникает значительно больший контакт с плоскостью, и ломаная заключает нечто плоскостное уже в себе самой. Плоскость здесь еще только зарождается, и ломаная становится ее опорой. Разница между бесчисленными [видами] ломаных состоит исключительно в величине угла, в связи с чем можно выделить три типа:

а) с острым углом — 45°,

б) с прямым углом — 90°,

в) с тупым углом — 135°.

Дальнейшие [ломаные] произведены нетипичными острыми или тупыми углами, которые большим или меньшим числом градусов отклоняются от типичных. А к трем первым ломаным может быть присоединена еще и четвертая — не-схематическая ломаная:

г) со свободным углом,

вследствие чего эту ломаную следует обозначить как свободную ломаную.

Прямой угол одинок в своем роде и изменяет лишь направление. Среди соприкасающихся прямых углов

возможны лишь четыре варианта — либо они касаются углами, образуя крест, либо образуют прямоугольные плоскости в соприкосновении расходящихся сторон — в наиболее «правильном» случае — квадрат.

Горизонтально-вертикальный крест состоит из одной теплой и одной холодной линии это не что иное, как центрированное расположение горизонтали и вертикали. Отсюда тепло-холодная или холодно-теплая температура прямого угла — в зависимости от его направления, о чем подробнее в разделе «Основная плоскость».

Длины

Дальнейшее различие между простыми ломаными состоит в соотношении длин их отдельных отрезков — обстоятельство, заметно видоизменяющее первоначальное звучание этих форм.

Абсолютное звучание

Абсолютное звучание данных форм зависит от трех условий и изменяется в дальнейшем как:

1. звучание прямой с упомянутыми изменениями (рис. 25),

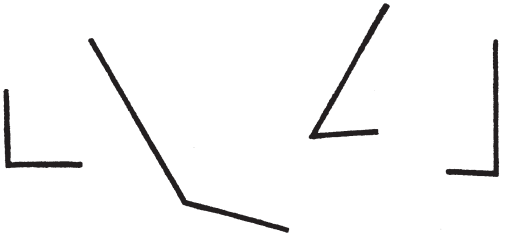
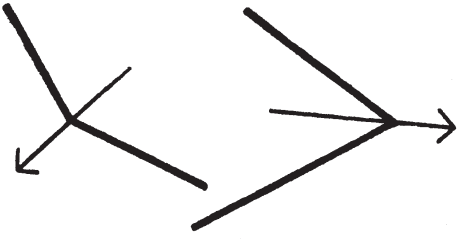


Рис. 25
Некоторые ломаные

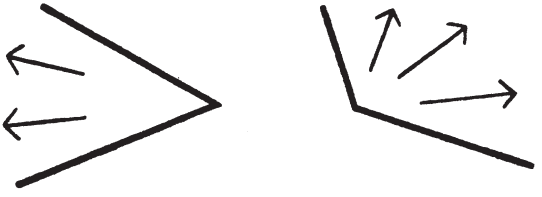
2. звучание тяготения к более или менее непосредственному напряжению (рис. 26), и

Рис. 26



3. звучание тяготения к большему или меньшему захвату плоскости (рис. 27).

Рис. 27



Трезвучие

Эти три звучания могут образовать чистое **трезвучие**. Они могут также быть использованы поодиночке или попарно, в зависимости от общей конструкции: все три звука никогда не умолкают совершенно, при этом один или другой могут в такой степени заглушать другие, что они становятся едва слышными.

Наиболее объективный из трех типичных углов — это прямой, который также является и наиболее холодным. Он делит квадратную плоскость на четыре части без остатка.

Наиболее напряженным является острый угол — он же и наиболее теплый. Он без остатка дробит плоскость на восемь частей. Превышение прямого угла приводит к ослаблению напряжения вперед, тяга к захвату плоскости соответственно нарастает. Эта жажда сдерживается лишь тем, что тупой угол не в состоянии

разделить всю плоскость без остатка: он дважды разворачивается на ней и оставляет сектор в девяносто градусов неохваченным.

Три звучания

В этом корреспондируют три различных звучания трех различных форм:

1. холодное и сдержанное,
2. острое и высокоактивное и
3. беспомощное, слабое и пассивное.

Эти три звучания, а с ними три угла предлагают прекрасный графический перевод художественного творчества:

1. острое и высокоактивное внутреннего мышления (видение),
2. прохладное и сдержанное виртуозного изложения (воплощение) и
3. неудовлетворенное чувство и осознание собственной слабости после оконченной работы (называемое у художников «похмельем»),

Ломаные и цвета

Выше говорилось о четырех прямых углах, образующих квадрат. Взаимосвязи с живописными элементами здесь едва уловимы, однако параллель ломаных с [определенными] цветами не может остаться необозначенной. Тепло-холодное квадрата и его безусловно плоскостная природа являются прямым указанием на красный, который представляет собой промежуточную ступень между желтым и синим и заключает в себе тепло-холодные свойства[1]. Не случайно в последнее время так часто встречается красный квадрат. Очевидно, не

[1] См. «О духовном в искусстве» с таблицами II и V. «Основные элементы» в Baubausbuch, Baubaus-Verlag, 1923.

совсем безосновательно **прямой угол** сопоставляется с **красным.**

Под видом г) ломаных необходимо отметить один особенный угол, лежащий между прямым и острым, — угол в 60 градусов (прямой –30, а острый +15). Когда два подобных угла обращены друг к другу разворотами, они создают равнобедренный треугольник — три острых активных угла — и указывают на желтый[1]. Так, **острый угол** внутренне окрашен **желтым**.

Тупой угол постепенно лишается агрессии, остроты, тепла, и в этом он отдаленно сродни не имеющей углов линии, которая, как будет показано позже, образует третью первичную схематическую форму плоскости — круг. А пассивное начало **тупого угла**, практически утраченная устремленность вперед, придает этому углу легкий **синий** оттенок.

Здесь можно обозначить следующие взаимосвязи: чем острее угол, тем ближе он к пределу тепла, и наоборот, с постепенным убыванием тепла после красного прямого угла все сильнее тяготение к холоду, вплоть до возникновения тупого угла в 150 градусов, типично синего угла, являющегося предчувствием кривой и имеющего конечной целью круг.

Этот процесс может получить следующее графическое выражение:

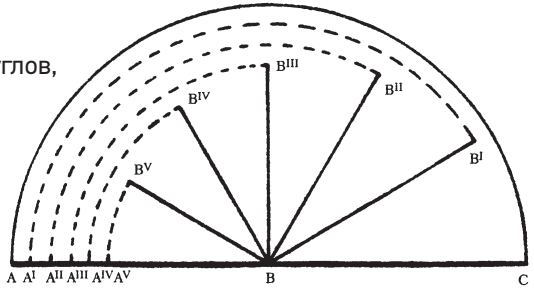


Рис. 28
Система типичныхуглов, цветов

[1] Там же.

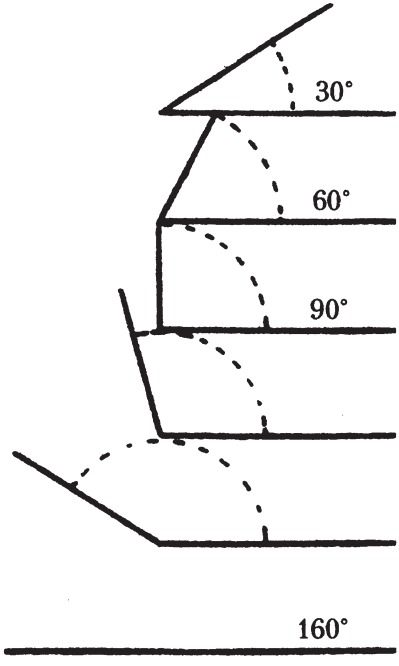


Рис. 29
Меры углов

Так складываются:

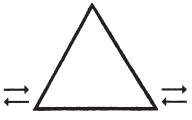
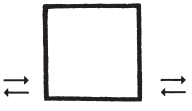
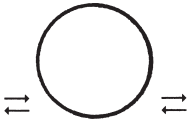
A^{v} B B^{v}	. . .	желтый	острый угол
A^{1v} B B^{1v}	. . .	оранжевый	
A^{III} B B^{III}	. . .	красный	прямой угол
A^{II} B B^{II}	. . .	фиолетовый	тупой угол
A^{I} B B^{I}	. . .	синий	

Следующий скачок в 30° — это переход от ломаных к прямым:

ABC ... черный. Горизонталь

Поскольку типичные углы, развиваясь, могут превращаться в плоскости, естественно, проявляются дальнейшие отношения между линией — плоскостью — цветом. Так можно выстроить следующую **схематическую версию линеарно-плоскостноцветовых взаимосвязей:**

Плоскость и цвет

Ломаные:	Простейшие (первоначальные) формы:	Простейшие цвета:
Рис. 30 Острый угол		Желтый
Рис. 31 Прямой угол		Красный
Рис. 32 Тупой угол		Синий

Если эти и вышеприведенные параллели верны, то из сопоставления тех и других можно сделать следующий вывод: звучание и свойства компонентов дают в отдельно взятых случаях сумму свойств, не существовавшую изначально. Похожие факты известны и другим наукам, например химии: соединение, разложенное на компоненты, в некоторых случаях не равно сумме отдельных составляющих[1]. Возможно, в подобных случаях мы сталкиваемся с неизвестным законом, с неясным обманчивым образом. А именно:

[1] В химии в подобных случаях используется не знак равенства, а знак `, указывающий на взаимозависимость. Моя задача здесь — указать на «органические» взаимосвязи между элементами живописи. Даже в случаях, когда невозможно доказать их идентичность, то есть непреложно обосновать, я хочу расстановкой двойной стрелки подчеркнуть их внутренние связи. В подобных случаях нельзя дать себя запугать возможными ошибками: истина нередко открывается в заблуждениях.

Линия и цвет

Линия	Цвет	Относительно температуры и света
Горизонталь	Черный	= Синий
Вертикаль	Белый	= Желтый
Диагональ	Серый, зеленый	= Красный

Плоскость	Компоненты		Третья простейшая
Треугольник	Горизонталь Черный = синий	Диагональ Красный	Желтый
Квадрат	Горизонталь Черный = синий	Вертикаль Белый = желтый	Красный
Круг**	Напряжения (как компоненты) активные = желтый пассивные = красный		Синий

Итак, сумма сама производит недостающий для равновесия компонентов член. Таким образом возникают компоненты из суммы — линии из плоскости, и наоборот. Художественная практика подтверждает эти условные правила; так, черно-белое изображение, состоящее из линий и точек, приобретает в соединении с плоскостью (плоскостями) большее зрительное равновесие: облегченный вес требует более тяжелого. Вероятно, как известно каждому художнику, эта потребность в еще большей степени наблюдается в полихромной живописи.

Метод

Моя задача в подобных наблюдениях идет дальше попыток установить более или менее точные правила. Мне кажется не менее важным развязать дискуссию о теоретических методах. Методы художественного анализа были и остаются до сих пор произвольными и нередко носят слишком личностный характер. Настоящее же время требует более точного и объективного пути, на котором станет возможным и коллективный труд в сфере науки об искусстве. Склонности и способности и здесь, как и везде, различны, и каждый может работать в меру своих сил,

но именно поэтому особенно важно, чтобы направление работы было принято большинством. В воздухе носится идея о регулярно работающих художественных институтах — идея, которая безусловно вскоре воплотится в самых различных странах.

Интернациональные художественные институты

Без всякого преувеличения можно утверждать, что художественная наука, поставленная на должный уровень, должна носить интернациональный характер: интересно, но наверняка недостаточно стремиться к созданию исключительно европейской теории искусства. Здесь особенно важны не только географические и прочие внешние обстоятельства (в любом случае не только одни они), именно в области искусства определяющими становятся и различия внутреннего Содержания «наций». Вполне достаточный пример тому — черный — наш и белый траур китайцев[1]. Большей противоположности в восприятии

[1] Точные наблюдения требуемых отличий, не только в отношении «наций», но и расы, могут быть установлены без особенных осложнений, если подобные исследования будут предприниматься планомерно и точно. В отдельных случаях, приобретающих нередко неожиданное значение, могут встречаться непреодолимые препятствия появляющиеся у истоков культуры как частности, но усложняющие в своих преломлениях дальнейшее развитие. С другой стороны, в процессе планомерной работы чисто внешние явления принимаются во внимание меньше, а в теоретической работе подобного рода могут быть вообще опущены, что, конечно, немыслимо для совершенно «позитивистского» метода. Однако и в подобных «простых» случаях односторонний подход может привести лишь к односторонним выводам. Было бы недальновидно считать, что народ совершенно «случайно» помещен в определенную географическую среду, определяющую его дальнейшее развитие. И столь же малоубедительно утверждение, что творческую силу народа формируют и направляют исходящие в итоге из него же самого политические и экономические условия. Цель творческой силы — это внутреннее начало, и это внутреннее не может исходить из одного лишь внешнего.

цвета, кажется, не может быть: «белый и черный» столь же часто употребляют у нас, как «земля и небо». Однако и между этими цветами может быть обнаружено глубинное и потому не сразу заметное родство: оба они молчат, причем, вероятно, этот пример особенно ярко освещает разницу между китайцами и европейцами. Мы, христиане, на основании тысячелетнего опыта воспринимаем смерть как безусловное молчание, или, по моему определению, как «бездонный провал», а язычники китайцы осознают молчание как преддверие нового языка, или, по моему определению, как «рождение».

«Национальное» — это проблема, которая сегодня либо недооценивается, либо рассматривается лишь с внешней, или поверхностно-экономической, стороны, отчего на первый план выступают ее негативные стороны, полностью перекрывая все остальное. Однако именно это остальное, то есть внутреннее, наиболее существенно. С этой, последней, точки зрения сумма наций образовывала бы не диссонанс, а консонанс. Возможно, в таком, по видимости безнадежном, случае и искусство — на этот раз на научной основе — будет неосознанно или произвольно оказывать гармонизирующее воздействие. И прологом к этому может быть осуществление идеи об интернациональных художественных институтах.

Сложные ломаные

Простейшие формы ломаных могут быть усложнены, если к двум первоначальным образующим их линиям присоединяются дополнительные. Тогда точка испытывает не два столкновения, а более, вызванные, допустим простоты ради, не множеством, а лишь двумя освобожденными силами. Схематический вид этой многоугольной линии образован несколькими отрезками равной длины, расположенными друг к другу под прямым углом. Далее бесконечный ряд многоугольных ломаных может изменяться в двух направлениях:

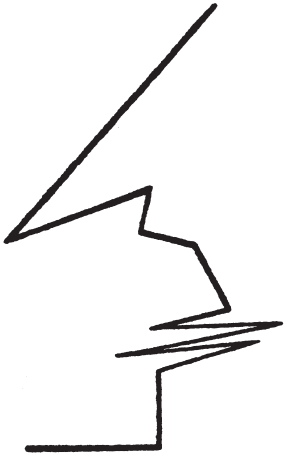
1. комбинацией острых, прямых, тупых и свободных углов, и

2. различной длиной составляющих отрезков.

Итак, многоугольная линия может быть составлена разнообразными частями — от простейших до все более сложных.

Сумма тупых углов, располагающих
равными отрезками,
" " " " " " " " " " " " неравными отрезками,
Сумма тупых углов, оторванных от острых и
состоящих из равных
" " " " " " " " " " " и неравных отрезков,
" " " " " " " " " оторванных от прямых и
от острых и т. д. (рис. 33).

Рис. 33
Свободная многоугольная линия



Кривая

Подобные линии называются также **зигзагообразными** и образуют при равных отрезках подвижную прямую. Остроконечностью они напоминают о высоте и, таким образом, о вертикали, в тупых изломах они тяготеют к горизонталям, но всегда сохраняют в упомянутой структуре неограниченную подвижность прямой.

Когда при образовании тупых углов сила последовательно возрастает и угол увеличивается, то сама форма стремится к плоскости, и особенно к кругу. Родство тупоугольных линий с кривыми и кругом обусловлено не только внешней, но и внутренней природой: пассивность тупого угла, его безвольное отношение к среде приводят его ко все большему расширению, предел которому — круг.

Когда на точку одновременно оказывают воздействие две силы таким образом, что одна из них непрерывно и в равной мере превосходит другую по силе давления, возникает кривая линия, основной тип которой простая кривая.

Она является собственно прямой, отклонившейся от своего пути вследствие постоянного бокового давления, — чем сильнее было это давление, тем сильнее изменялся [угол] отклонения прямой и тем сильнее становилось напряжение вовне и в итоге стремление к самозавершению.

Внутренняя разница между прямыми состоит в количестве и роде напряжений: прямая располагает двумя явно примитивными напряжениями, не играющими для кривой существенной роли, — ее основное напряжение заключено в изгибе (третье напряжение, противоположное двум предыдущим и превышающее их) (рис. 34). Вследствие утраты углом остроты, заключенная здесь

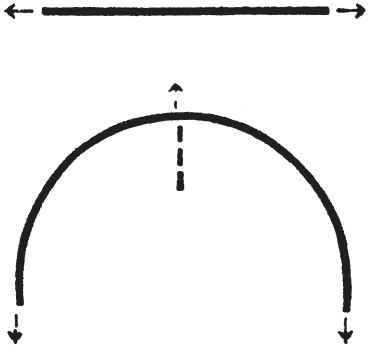


Рис. 34

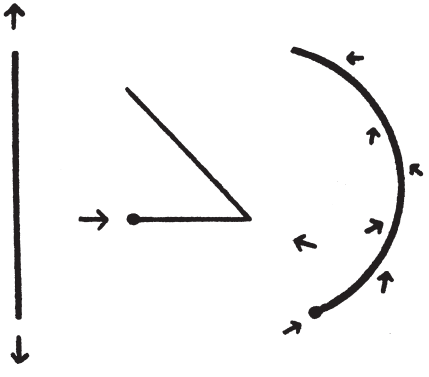
сила становится хотя и менее агрессивной, но более длительной. Угол заключает в себе нечто бездумно юношеское, кривизна — зрелую, по праву уверенную в себе энергию.

Противоположность прямой

Эта зрелость, это эластичное полнозвучие кривой дает основание искать не только в ломаных, но, безусловно, и в кривых противоположность прямым: возникновение прямой и обусловленный этим возникновением характер, то есть полное отсутствие прямых, вынуждает нас к утверждению:

прямая и кривая составляют изначально противоположную пару линий (рис. 35).

Рис. 35



Ломаная должна рассматриваться здесь как промежуточный элемент: рождение — юность — зрелость.

Плоскость

В то время как прямая является полным отрицанием плоскости, кривая несет в себе ядро плоскости. Если обе силы при неизменных условиях все дальше продвигают точку, то возникающая в результате кривая рано или поздно придет к исходному пункту. Начало и конец пере-

текают друг в друга и в тот же миг бесследно исчезают. И возникает наименее и одновременно наиболее стабильная форма плоскости — круг[1] (рис. 36).

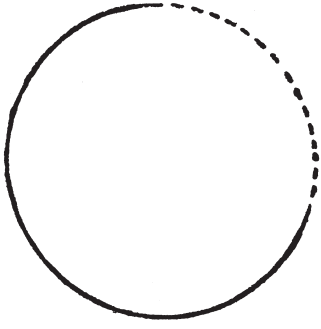


Рис. 36
Возникновение круга

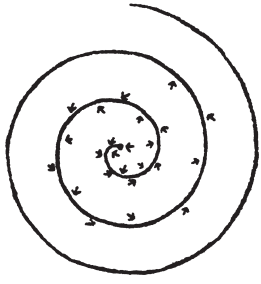


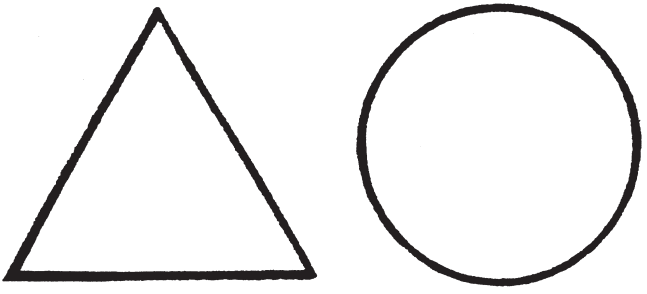
Рис. 37
Возникновение спирали

Противоположность относительно плоскости

И прямая, помимо прочих своих свойств, где-то хранит глубинное желание создать плоскость: претвориться в более компактную, замкнутую в себе сущность. Пря-

[1] Правильным отклонением от круга является спираль (рис. 37), в которой сила, действующая изнутри, в неизменной степени превосходит внешнюю. Итак, спираль — это равномерно смещенный круг. Однако для живописи помимо этого различия намного существеннее другое: спираль — это линия, в то время как круг — это плоскость. Эту чрезвычайно важную для живописи разницу геометрия не учитывает: помимо круга эллипс, лемнискат и подобные плоскостные формы обозначаются в ней как линии (криволинейные). И примененное здесь определение «кривая» вновь не соответствует более точной геометрической терминологии, которая со своих позиций и на основании формул должна применять классификации, не допускающие отклонений и непригодные в этом смысле для живописи, — парабола, гипербола и т. д.

Рис. 38



мая способна на это, хотя в отличие от кривой, образующей плоскость посредством двух сил, ей необходимы для образования плоскости три импульса. Только в этой новообразованной плоскости начало и конец не могут исчезнуть бесследно, в трех местах они будут заметны. Полное отсутствие прямизны и угловатости, с одной стороны, а с другой стороны — три прямых с тремя углами — признаки двух простейших, радикально противоположных плоскостей. Итак, эти две плоскости противостоят друг другу как изначально противоположная пара плоскостей.

Три пары элементов

Здесь мы логическим образом подходим к установлению некоторых связей между тремя практически взаимоперетекающими, но теоретически разделяемыми живописными элементами: линия — плоскость — цвет.

прямая, кривая. 1-я пара	треугольник, круг. 2-я пара	желтый, синий. 3-я пара

Три изначально противоположных пары элементов.

Другие искусства

Присущие данному виду искусства абстрактные закономерности, встречающие в нем постоянное более или менее осознанное применение и требующие сопоставления с закономерностями в природе, в обоих случаях — в искусстве и в природе — внутренне сообщают человеку совершенно особую форму удовлетворения; подобная же абстрактная закономерность свойственна, в сущности, и другим видам искусства. Сходного выделения и элементарного сопоставления на предмет внешних и внутренних свойств, которые я называю звучанием, требуют пространственные элементы в пластике и архитектуре[1] звуковые — в музыке, элементы движения — в танце и языка — в поэзии[2].

Таблицы предлагаемого нами типа необходимо подвергнуть жесткому контролю, и возможно, что из этих отдельных таблиц в итоге сложится одна синтетическая таблица.

Это основанное на ощущениях утверждение берет свое начало в интуитивном опыте и побуждает к первым шагам по этому заманчивому пути. Руководствуясь одним лишь чувством, здесь слишком легко оступиться, и предотвратить это можно лишь с помощью педантичного аналитического труда. Истинный метод удержит от неверных шагов[3].

Словарь

Результаты систематической работы потребуют появления словаря элементов, который в дальнейшем приведет к созданию «грамматики». В итоге все это выльется в ком-

---

[1] Идентичность основных элементов в пластике и архитектуре отчасти объясняет нынешнее успешное истребление пластики архитектурой.

[2] Приведенный здесь перечень основных элементов в различных искусствах необходимо считать лишь предварительным. Даже общепринятые понятия весьма туманны.

[3] И это — яркий пример необходимости одновременного применения интуиции и расчета.

позиционное учение, выходящее за рамки отдельных искусств и причастное к «искусству» в целом[1].

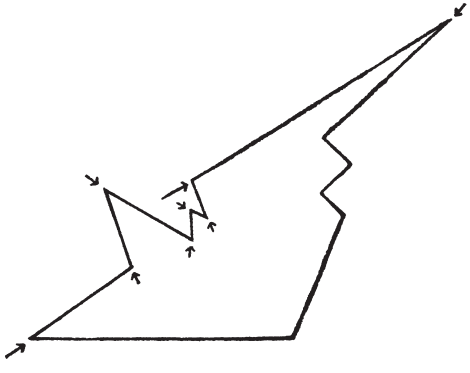
Словарь для живого языка — это не застывание, поскольку он переживает непрерывные изменения: слова исчезают, умирают, возникают, рождаются вновь, слова приходят сквозь границы «чуждого» и одомашниваются.

Поразительно, но грамматика в искусстве до сих пор кажется многим смертельно опасной.

Плоскости

Чем больше чередующихся сил приложено к точке, чем разнообразнее их направления, чем разнообразнее по длине отдельные отрезки ломаной, тем сложнее образуемые плоскости. Вариации их неисчерпаемы (рис. 39).

Рис. 39



Это мы упоминаем здесь для прояснения различий между ломаными и кривыми.

Бесчисленные вариации плоскостей, которые обязаны своим возникновением кривым, никогда не утрачивают некоего, пусть отдаленного родства с кругом, благодаря тому что несут в себе круговые напряжения (рис. 40).

[1] См. ясные указания в книге «О духовном в искусстве» и в моей статье «О сценической композиции» в «Синем всаднике».

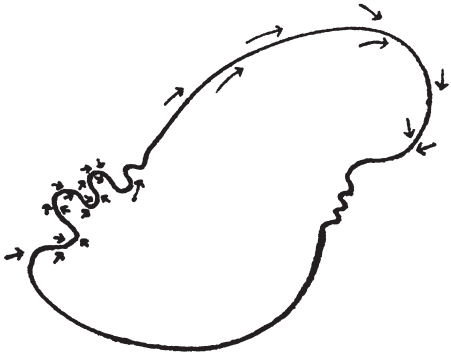


Рис. 40

Необходимо отметить еще несколько возможных видов кривых.

Волнообразные

Усложненная, или **волнообразная**, кривая может состоять из:

1. геометрических элементов окружности,
2. из свободных элементов,
3. из различных комбинаций обоих упомянутых.

Эти три вида исчерпывают все формы кривых. Несколько примеров подтверждают это правило.

Кривая — геометрически волнообразная.

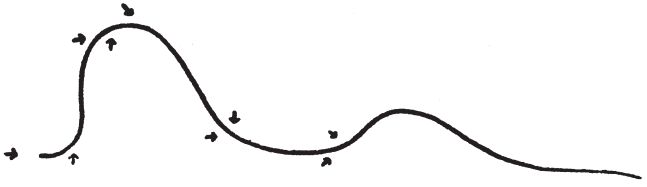
Равновеликий радиус — равномерное чередование позитивного и негативного давления. Горизонтальная протяженность с чередующимися напряжениями и спадами (рис. 41).

Кривая — свободно волнообразная.

Рис. 41

Отклонение от вышеназванной с такой же горизонтальной протяженностью: исчезает геометрический облик, позитивное и негативное давление в неравномерном чередовании, причем первое имеет большое преимущество над вторым (рис. 42).

Рис. 42



Кривая — свободно волнообразная.

Отклонение увеличивается. Чрезвычайно напряженная борьба между обеими силами. Позитивное давление достигает значительной высоты (рис. 43).

Рис. 43

Кривая — свободно волнообразная.

Вариация последней:

высшая точка ориентирована влево — поддавшись энергичному натиску негативного давления, акцентирование высоты благодаря утолщению линии — нажим (рис. 44).

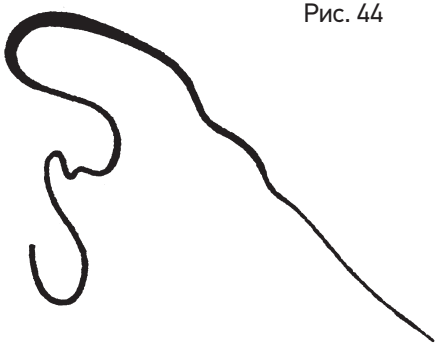


Рис. 44

Кривая — свободно волнообразная.

После первого восхождения по направлению влево — мгновенный направленный [разряд] мощного напряжения вверх и вправо. Спад — кругообразный влево. Четыре изгиба энергично подчинены движению снизу слева направо вверх[1] (рис. 45).

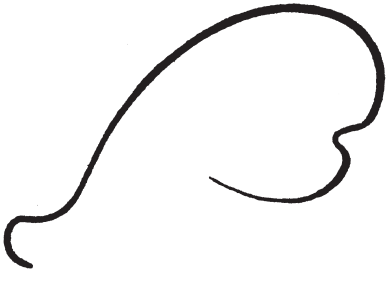


Рис. 45

Кривая — геометрически волнообразная.

В противоположность верхней геометрически волнообразной (рис. 41) — чистое восхождение с незначительными отклонениями вправо и влево. Внезапное

[1] О звучаниях «левого», «правого» и их напряжениях — далее в разделе «Основная плоскость». Воздействия справа и слева можно проверить, приложив к книге зеркало, а нижнее и верхнее — перевернув книгу. «Зеркальное отражение» и «Переворот вверх ногами» — еще довольно таинственные вещи, очень важные для учения о композиции.

ослабление волны приводит к усилению вертикального напряжения. Радиус снизу вверх — 4, 4, 4, 2, 1 (рис. 46).

Рис. 46

Воздействия

Результат в приведенных примерах достигается при наличии двух условий:

1. комбинации активного и пассивного давления,
2. содействия звука направления, и к этим двум факторам звучания можно присоединить
3. нажим самой линии.

Нажим

Нажим линии является плавным или внезапным увеличением или ослаблением силы. Простой пример избавляет от подробных объяснений:

Линия и плоскость

Утолщения, в особенности на короткой прямой, находятся в зависимости от увеличения размеров точки; и здесь вновь возникает вопрос, не имеющий точного ответа: «Когда умирает линия как таковая и на свет появляется плоскость?» Как ответить на вопрос: «Когда заканчивается река и начинается море?»

Рис. 47
Восходящая
геометрическая кривая

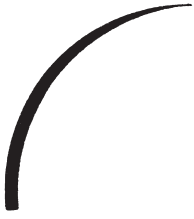


Рис. 48
Та же кривая с планомерным уменьшением нажима и, соответственно, с нарастающим напряжением вверх

Рис. 49
Произвольные нажимы на свободной кривой

Границы неясны и подвижны. Здесь все зависит от пропорций, так же как это было с точкой: относительное сводит звучание абсолютного к неотчетливо-ослабленному. На практике это приближение-к-самой-границе выражается намного отчетливее, чем в чистой теории[1]. Это приближение-к-самой-границе — мощное средство выразительности, могучее орудие (в итоге — элемент) для решения композиционных задач.

Это средство, в случаях крайней скованности основных элементов композиции, сообщает им некую вибрацию, разряжает застылую атмосферу целого и может, примененное с избыточной силой, привести к отторже-

[1] Некоторые таблицы, занимающие целую страницу, в этой книге приводят наглядные примеры тому (см. приложения).

нию излишеств. В любом случае здесь мы еще полностью зависим от чувства.

Общепринятое разделение на линию и плоскость оказывается невозможным — факт, обусловленный недостаточно развитым состоянием живописи, ее почти зачаточным сегодня существованием, а быть может, самой природой этого искусства[1].

Внешние границы

Специфическим фактором звучания линии являются внешние пределы линии, которые отчасти образованы только что упомянутым нажимом. В подобных случаях обе границы линии могут расцениваться как две самостоятельные внешние линии, что, в сущности, имеет скорее теоретическую, чем практическую ценность.

Также и вопрос о внешнем облике линии напоминает нам аналогичный вопрос с точкой.

Гладкий, изрезанный, разорванный, округлый — это качества, вызывающие у нас определенные осязательные ощущения, и, соответственно, уже с чисто практической точки зрения не стоит недооценивать внешние границы линии. Возможности комбинирования, перенесенные на осязательный уровень, у линии намного разнообразнее, чем у точки: например, гладкий контур зигзагообразной линии, изрезанный — у линии гладкой, округлые, разорванные границы — у зигзагообразной, разорванные контуры — у округлой и т. д. Все эти свойства могут применяться к трем типам линии — прямой, ломаной, кривой, и с любой из обеих границ можно обращаться особым образом.

[1] Средство приближения-к-самой-границе, естественно, выходит далеко за рамки проблемы линия-плоскость в отношении других элементов живописи и их применения, например, цвету это средство известно в еще большей степени и он располагает здесь бесчисленными возможностями. Также и основная плоскость оперирует этим, что вместе с другими средствами выразительности входит в правила и законы композиционной науки.

Комбинированные

Третьим и последним среди основных типов линии является результат комбинирования двух первых видов, в связи с чем его следует называть **комбинированным**. Строение отдельных ее отрезков определяет специфику ее характера:

1. в геометрически комбинированной линии все составляющие ее части являются исключительно геометрическими,
2. в смешанно-комбинированной к геометрическим частям присоединяются произвольные,
3. свободно-комбинированную составляют исключительно свободные линии.

Сила

Помимо разницы характеров, предопределенной внутренними напряжениями, и совершенно вне процесса возникновения, первоначальный источник каждой линии неизменно один — **сила**.

Композиция

Взаимодействие сил, приложенное к данному материалу, сообщает материалу **жизненное** начало, которое выражается в напряжении. Напряжения, в свою очередь, позволяют выразиться **внутреннему** содержанию элемента. Элемент является реальным результатом работы силы над материалом. Линия — наиболее определенный и простой вид подобного формообразования, который всякий раз осуществляется предельно закономерно и потому требует предельно закономерного применения. Итак, **композиция** является не чем иным, как **предельно закономерной организацией** жизненных сил, заключенных в элементах в форме напряжений.

Число

В конце концов всякая сила находит свое выражение в числе, то есть в **числовом выражении.** Пока это остается в искусстве скорее теоретическим утверждением, которое тем не менее не стоит упускать из виду: нам не хватает сегодня измерительных возможностей, которые, однако, рано или поздно придут к нам из области утопии. С этого момента каждая композиция получит свое числовое выражение, даже если первоначально оно будет применимо лишь по отношению к ее «схеме» или крупным массам. Дальнейшее это дело терпения, с помощью которого достижимо дробление крупных масс на все более мелкие, соподчиненные им. Лишь после окончательного завоевания числового выражения возможно воплощение науки о композиции, у истоков которой мы сегодня стоим. Более простые структуры, переведенные в числовые выражения, в архитектуре, в музыке и отчасти — в поэзии, возможно, уже тысячелетия назад нашли себе применение (например, храм Соломона), в то время как более сложным конструкциям подобных выражений не находилось. Чрезвычайно заманчиво оперировать простыми числовыми выражениями, что по праву особенно соответствует нынешним течениям в искусстве. Но после преодоления этой ступени столь же заманчивым (а быть может, и еще заманчивее) покажется усложнение числовых отношений, которое войдет в привычку.

Интерес к числовому выражению открывает два направления — теоретическое и практическое. В первом большую роль играет закономерное, во втором — целесообразное. Закон подчиняется целесообразному, отчего произведение приобретает высшее качество натуральность.

Комплексы линий

До сих пор классификации и анализу свойств подвергались отдельные линии. Различные формы применения множества линий и формы их взаимного воздействия, подчинение отдельной линии группе, или **комплексу, линий** — это вопрос композиции, не входящий сейчас в круг моих нынешних задач. И тем не менее необходимо несколько характерных примеров, на которых может быть освещена природа отдельных линий. Здесь будут показаны некоторые, далеко не исчерпывающие, сочетания, исключительно как пример пути к более сложным образованиям.

Некоторые простейшие примеры ритмов:

Рис. 50. Повторение прямой с чередованием веса

Рис. 51. Повторение ломаной

Рис. 52. Встречное повторение ломаной. Образование плоскости

Рис. 50

Рис. 51

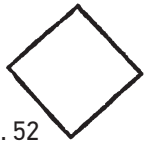


Рис. 52

Рис. 53. Повторение кривой

Рис. 54. Встречное повторение кривой. Повторное образование плоскости

Рис. 55. Центрально-ритмическое повторение прямой

Рис. 53

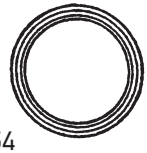


Рис. 54

Рис. 55

Рис. 56. Центрально-ритмическое повторение кривой

Рис. 57. Повторение усиленной кривой с помощью сопровождающей

Рис. 58. Встречное повторение кривой

Рис. 56

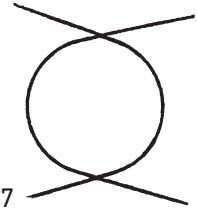


Рис. 57

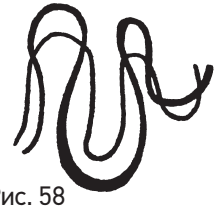


Рис. 58

Наиболее простой случай — это точное повторение прямой с равными промежутками примитивный ритм (рис. 59), или с промежутками, равномерно увеличенными (рис. 60), или с неравными промежутками (рис. 61).

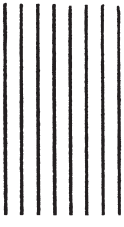


Рис. 59

Рис. 60

Рис. 61

Первый случай представляет собой повторение, целью которого является в первую очередь **количественное усиление**, как, например, происходит в музыке, когда звук одной скрипки усиливается звучанием многих.

Во втором виде к количественному усилению прибавляется оттенок **качественного**, что в музыке может быть сопоставлено с повторением одного и того же

такта после долгой паузы или повторением на piano, качественно видоизменяющем фразу[1].

Более сложным является третий вид, в котором используется усложненный ритм (рис. 62).

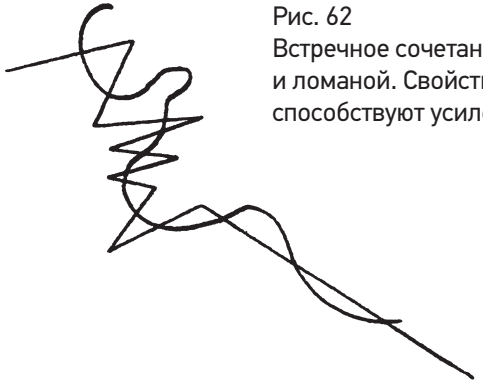


Рис. 62
Встречное сочетание кривой и ломаной. Свойства обеих способствуют усиленному звучанию

У ломаных и в особенности у кривых возможны значительно более сложные комбинации.

В обоих случаях (рис. 63 и 64) налицо как количественные, так и качественные усиления, несущие в себе тем не менее нечто мягкое, бархатистое, благодаря чему лирическое начало пересиливает звучание драматического. Для второго случая подобного смещения недостаточно: противопоставление не может привести к полнозвучию.

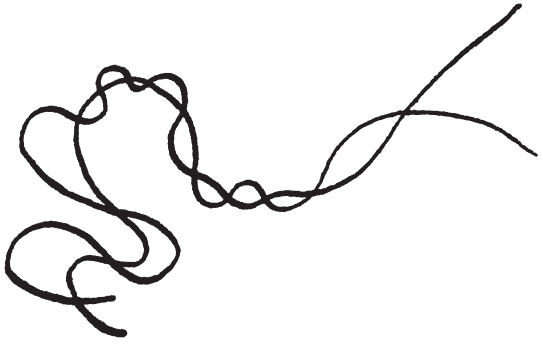
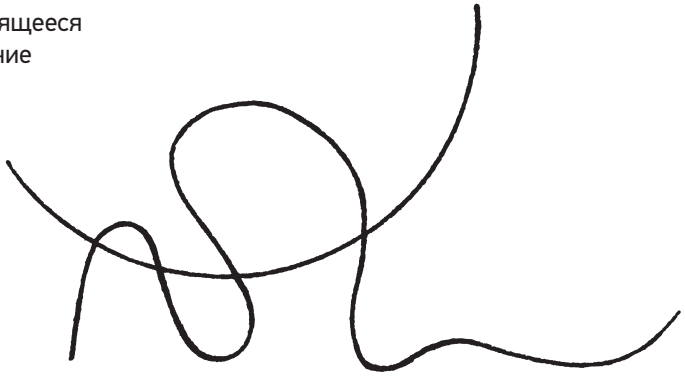


Рис. 63
Соединенное движение кривых

[1] Повторение фразы у других инструментов на той же высоте следует рассматривать как цвето-качественное.

Рис. 64
Расходящееся
движение



Такие — собственно самостоятельные — комплексы могут подчиняться другим, более сложным, причем и эти последние будут лишь частью целостной композиции — так же примерно, как Солнечная система представляет собой лишь точку в космическом целом.

Композиция

Целостно-гармоническая структура **композиции** может, таким образом, состоять из нескольких, предельно противоположных, комплексов. Эти противоположности могут обладать даже дисгармоническим характером, и тем не менее их правильное применение будет воздействовать на общую гармонию не отрицательно, а благотворно и сообщит произведению достоинства высшей гармонии.

Время

В линии элемент времени ощутим в значительно большей мере, чем в точке: длительность есть категория временная. С другой стороны, протяженность во времени у прямой и кривой [линий] различна, хотя бы их длины были равны: чем подвижнее кривая, тем боль-

ше ее длительность во времени. Итак, в линии возможности использования времени весьма разнообразны, Течение времени в горизонталях и вертикалях при одинаковых длинах внутренне тоже окрашено поразному, и, вероятно, дело здесь действительно в разнице длин, что было бы, во всяком случае, объяснимо психологически. Итак, элемент времени в чисто линеарной композиции нельзя недооценивать, а композиционная наука должна подвергнуть его точным измерениям.

Другие искусства

Так же точно, как и точка, линия применяется и в других видах искусства. Ее сущность может быть более или менее точно передана средствами других искусств.

Музыка

Известно, что такое музыкальная линия (см. рис. 11)[1]. Большинство музыкальных инструментов имеет линеарный характер. Высота звуков у различных инструментов соответствует толщине линии: совсем тонкая производится скрипкой, флейтой-пикколо; несколько шире — второй скрипкой, кларнетом; с более низкими инструментами осуществляется переход ко все более широким линиям, вплоть до самых низких тонов контрабаса и тубы.

Помимо ширины линия и в своих цветовых вариациях зависит от разнообразнейших оттенков различных инструментов.

Орган — столь же типичный линеарный инструмент, как рояль — точечный.

Можно утверждать, что линия предоставляет музыке максимум своих выразительных средств. Здесь она

[1] Линия органично вырастает из точки.

столь же реализуется во времени и пространстве, как и в живописи[1]. Как ведут себя в обоих искусствах время и пространство — это отдельный вопрос, противоречия [в толковании] которого вызвали род предубеждения, так что категории время-пространство и пространство-время слишком отдалились друг от друга.

Соответствие градациям громкости от пианиссимо до фортиссимо можно найти в усилении или ослаблении яркости линии, например в степени ее интенсивности. Усилие, прилагаемое рукой к смычку, совершенно аналогично нажиму руки на карандаш.

Особенно интересно и показательно, что принятые сегодня музыкально-графические обозначения — нотное письмо — являются не чем иным, как суммой комбинаций точек и линий. Время выражается здесь исключительно окраской точек (хотя и в пределах белого и черного, что естественно ограничивает возможности) и количеством знаков долготы (линий). Точно так же линейно измеряется и высота звука, в основу чего положены пять горизонталей. Весьма поучительна исчерпывающая краткость этого средства переложения и простота, с которой сложнейшие звуковые явления обращаются в ясную для знающего глаза (без помощи слуха) речь. Оба эти качества очень заманчивы для других видов искусства, и вполне понятно, отчего живопись или танец находятся в поисках своих «нот». Но и здесь существует лишь один путь — аналитическое разделение на основные элементы, позволяющее в итоге прийти к собственному графическому выражению[2].

---

[1] При измерениях высоты тона в физике используются специальные приборы, механически проецирующие колеблющийся звук на плоскость и сообщающие, таким образом, музыкальному звуку отчетливую графическую форму. Подобное же происходит и с цветом. Во множестве важных случаев художественная наука может уже сегодня пользоваться точными графическими построениями как материалом для синтетического метода.

[2] Взаимоотношения живописных средств со средствами других видов искусства и в итоге — с проявлениями других «миров» можно

Танец

В танце все тело, а в новом танце — каждый палец, очерчивает линии, вполне отчетливо выраженные. Современный танцор двигается на подиуме по определенно-точным линиям, привлекая их как существенный элемент композиции (Захаров). Кроме того, все тело танцора до кончиков пальцев в любой момент времени представляет собой линеарную композицию (Палукка). Использование линий — это, вероятно, новое достижение, но, разумеется, не изобретение «современного» танца: в сущности, за исключением классического балета, танец любого народа на любой ступени его развития построен на линиях.

Пластика, архитектура

Роль и значение линии в пластике и архитектуре не требует поиска доказательств, — построение пространства одновременно является линеарным построением.

Важнейшей задачей исследования в художественной науке должен быть анализ предназначения линии в архитектуре, хотя бы в наиболее типичных произведениях у разных народов и разных эпох, и далее — графическое переложение этих произведений. Философской основой подобной работы было бы установление связей между графическими формулами

очертить здесь лишь поверхностно. Собственно «переводы» и их возможности, как вообще перевод различных явлений в соответствующие линеарные («графические») и цветовые («живописные») формы, требуют углубленного изучения — линеарного и цветового выражения. Принципиально нет сомнений, что каждое явление каждого мира допускает подобное выражение — выражение его внутренней сущности, — будь то гроза, И. С. Бах, страх или космический процесс, Рафаэль, зубная боль, «высокое» или «низкое» явление, «высокое» или «низкое» переживание. Единственная опасность — увязнуть во внешнем и пренебречь содержанием.

и духовной средой данного времени. Завершающей главой сегодня может стать логически обусловленная фиксация на горизонтально-вертикальном с подчинением воздушного пространства верхними выступающими частями здания благодаря все более широким возможностям нынешних строительных материалов и технологий.

Описанный конструктивный принцип в соответствии с моей терминологией следует обозначить холодно-теплым или тепло-холодным — в зависимости от усиления горизонтали или вертикали. Этот принцип породил за короткое время целый ряд важных произведений, которые все умножаются в различных странах (Германия, Франция, Голландия, Россия, Америка и т. д.).

Поэзия

Ритмический образ **стихотворения** находит себе выражение в прямой или кривой линии, при этом закономерные чередования получают точное графическое обозначение — стихотворный размер. Помимо этого вполне точного ритмического размера долготы стихотворение в процессе декламации развивает определенную музыкально мелодическую линию, способную выразить взлеты и падения, напряжение и его спад в менее постоянной, вариативной форме. Эта линия закономерна изначально, поскольку она связана с литературным содержанием стихотворения, — напряжения и спады ее обладают содержательной природой. Все вариативное, отклоняющееся от этой закономерной линии, точно так же (лишь с большей свободой) зависит от излагаемого, как в музыке изменения силы звука (форте и пиано) зависят от исполнителя. Эта неопределенность музыкально-мелодической линии для «литературного» стихотворения мало опасна. Роковой она могла бы стать в абстрактном стихот-

ворении, так как в нем линия высоты является существенным, определяющим элементом. Для такого рода стихов необходимо изыскать собственную нотную систему, которая бы фиксировала звуковысотную линию так же точно, как и в музыке. Вопрос о возможностях и границах абстрактного стихотворения очень сложен. Здесь следует заметить, что абстрактное искусство рассчитано на более определенную форму, чем предметное, и что вопрос чистой формы в первом случае принципиален, а во втором подчас второстепенен. Ту же разницу я установил и по отношению к использованию точки. Как уже говорилось выше, точка есть молчание.

Техника

В сфере, граничащей с искусством, — в **инженерном искусстве** и тесно связанной с ним технике — линия приобретает все большее значение (рис. 65 и 66).

Насколько мне известно, Эйфелева башня в Париже явилась первым значительным примером возведения особенно высокой постройки из линий — линия вытеснила плоскость[1].

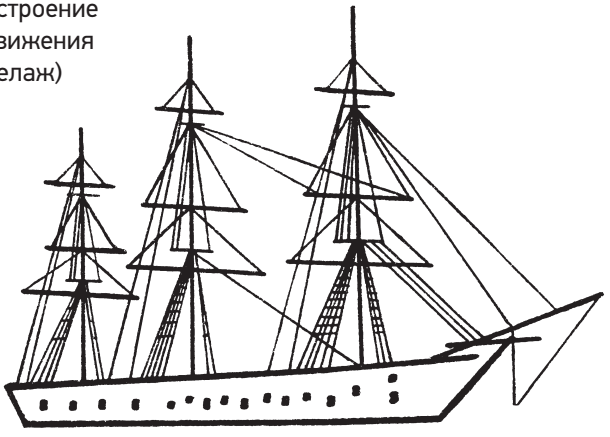
Стыки и болты являются в этой линеарной конструкции точками. Это линеарноточечная конструкция не на плоскости, а в пространстве (рис. 68)[2].

---

[1] Особенный и очень важный случай в технике использование линии как графического эквивалента числа. Автоматическое проведение линии (как это применяется в метеорологических наблюдениях) — это точное графическое выражение нарастающей и спадающей силы. Это изображение позволяет сократить использование чисел до минимума, — линия замещает число. Возникающие при этом таблицы наглядны и доступны даже дилетанту (рис. 67). Подобный же метод — выразить посредством движения линий развитие или моментальное состояние — уже многие годы используется в статистике, причем эти таблицы (диаграммы) чертятся от руки и являются результатом

2 Поучительный пример являет собой особая техническая конструкция — мачта, сооружаемая для передачи электричества (рис. 69). Здесь можно получить впечатление от «технического леса», очень

Рис. 65
Схема парусного судна.
Линейное построение
в процессе движения
(корпус и такелаж)



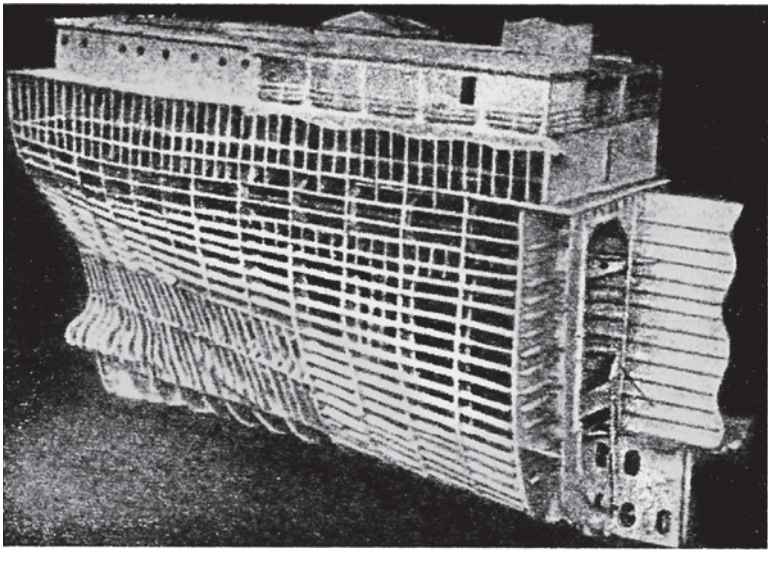


Рис. 66. Скелет моторного торгового судна

схожего с «естественным лесом»: уплощенных пальм или елей. Графическое построение подобной мачты пользуется исключительно двумя графическими первоэлементами — линией и точкой.

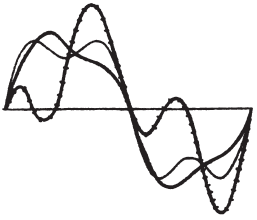


Рис. 67
Преобразование волны напряжения в физике, в графическом изображении Феликса Ауэрбаха

Рис. 68
Радиомачта, вид снизу

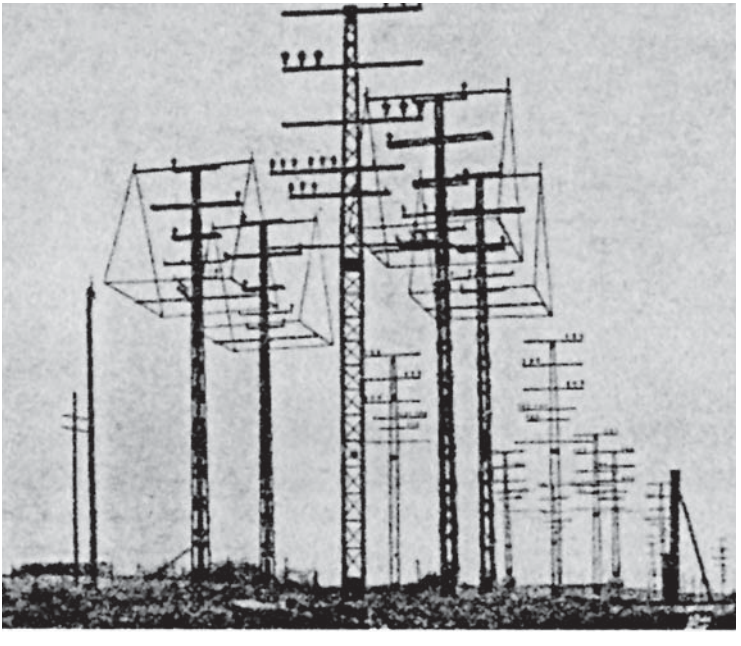


Рис. 69 Лес мачт высокого напряжения

Конструктивизм

«Конструктивистские» произведения последних лет представляют собой по большей части, и в особенности в первоначальном виде, «чистые», или абстрактные, конструкции в пространстве, лишенные практически-целесообразного назначения, что отделяет их от произведений инженерного искусства и заставляет отнести их к области «чистого» искусства. Энергичное, подчеркнутое использование линии с точечными узлами особенно бросается в глаза в этих произведениях (рис. 70).

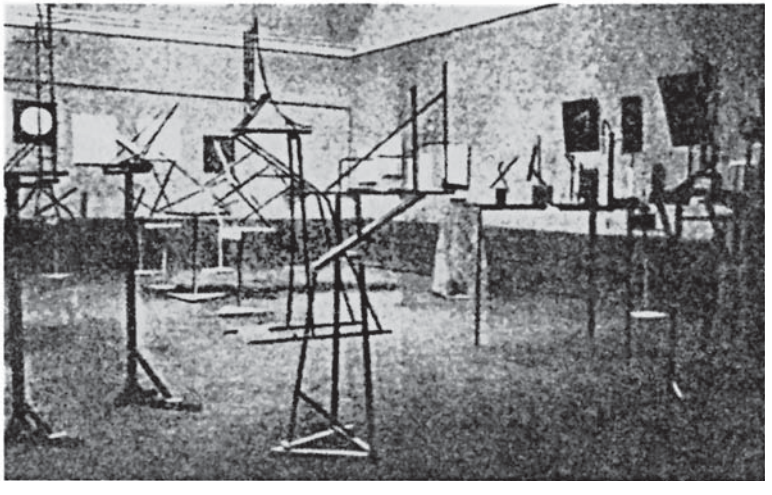


Рис. 70 Помещение выставки конструктивистов в Москве, 1921 год[1]

Природа

Использование линии в природе чрезвычайно многообразно. С этой темой, достойной отдельного изучения, может справиться лишь синтетический естествоиспыта-

[1] Выставка «протоконструктивистского» объединения ОБМОХУ, май-июнь 1921 г. — *Примеч. ред.*

тель. Для художников же было бы особенно важно увидеть, как в независимом царстве природы применяются первоэлементы: какие элементы принимаются во внимание, какими свойствами они обладают и каким образом происходят соединения. Композиционные законы природы открывают для художника не возможность для внешнего подражания (в чем он нередко видит основной смысл природных законов), а возможность сопоставить с этими законами законы искусства. И в этом определяющем для абстрактного искусства пункте уже сейчас открывается закон со- и противопоставления, выдвигающий два принципа — принцип параллели и принцип контраста, как это уже показывалось в сочетаниях линий. Таким образом, обособившиеся и независимо существующие законы двух крупных царств — искусства и природы — приведут в итоге к осознанию всеобщего закона мировой композиции и раскроют причастность обеих сфер к высочайшему синтетическому порядку: внешнего + внутреннего.

Этот фактор проявлялся до сих пор исключительно в абстрактном искусстве, осознавшем свои права и обязанности и не цепляющемся более за внешнюю оболочку природных явлений. Мы не отрицаем здесь, что эта внешняя оболочка в «предметном» искусстве подчинена внутреннему назначению, однако остается невозможным полностью воплотить внутреннюю сущность одного мира во внешности другого.

Линия встречается в природе в бесчисленном множестве явлений: в минеральном, растительном, животном мирах. Схематичное строение кристалла (рис. 71) — чисто линейное образование (например, в плоскостной форме — кристаллы льда).

Растения в своем развитии от семени — к корню (вниз), вплоть до пробивающегося стебля (вверх)* проходят путь от точки до линии (рис. 73), что в дальнейшем приводит к усложняющимся комплексам линий, к самостоятельным линеарным конструкциям, как в тка-

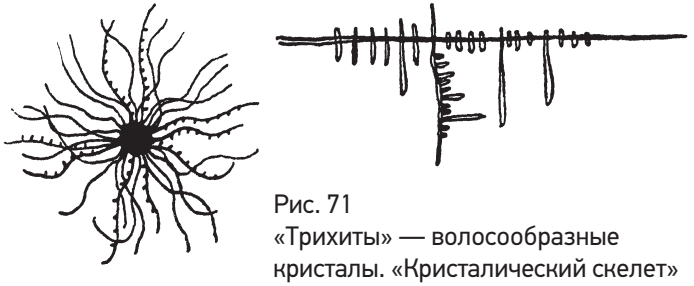
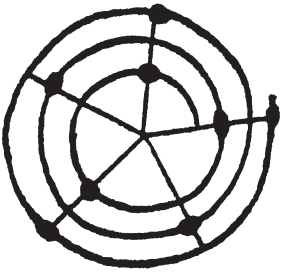


Рис. 71
«Трихиты» — волосообразные кристалы. «Кристалический скелет»

Рис. 72
Схема роста листьев (последовательное появление листьев на побеге) «Основная спираль»



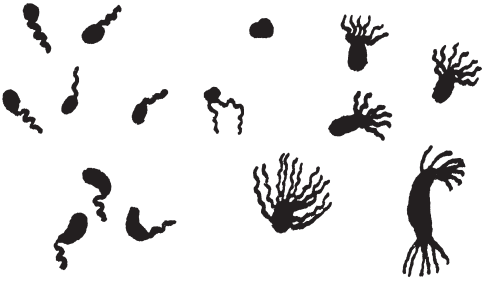


Рис. 73
Передвижения в воде растительных «жгутиковых»

ни листа или в эксцентрической конструкции хвойных деревьев (рис. 74).

Органично линейное строение ветвей, исходя из того же основного принципа, демонстрирует самые разнообразные сочетания (например, среди деревьев: ель, фиговое дерево, финиковая пальма или запутанные комплексы лиан либо иных змеевидных растений). Некоторые комплексы обладают при этом ясной, четкой геометрической формой и живо напоминают

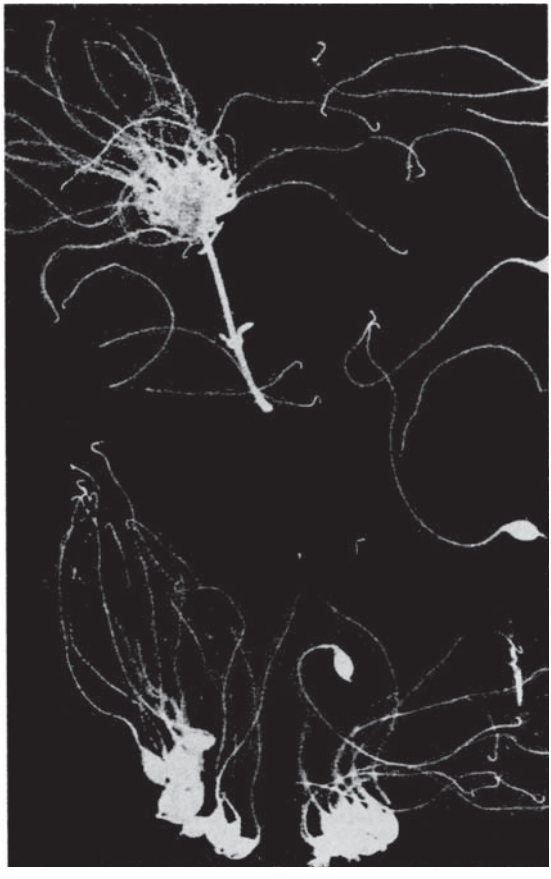


Рис. 74.
Цветы клематиса

геометрические конструкции, которые, как, например, поразительное образование — паутина, произведены животными.

Геометрическое и свободное построение

Другие, напротив, обладают «свободной» природой, образованы свободными линиями, при этом произвольное строение не обнаруживает ясной геометрической кон-

струкции. И тем не менее правильное и четкое здесь не исключается, оно лишь освоено другим образом (рис. 75 и 76). Точно так же существуют оба вида конструкций и в абстрактной живописи[1].

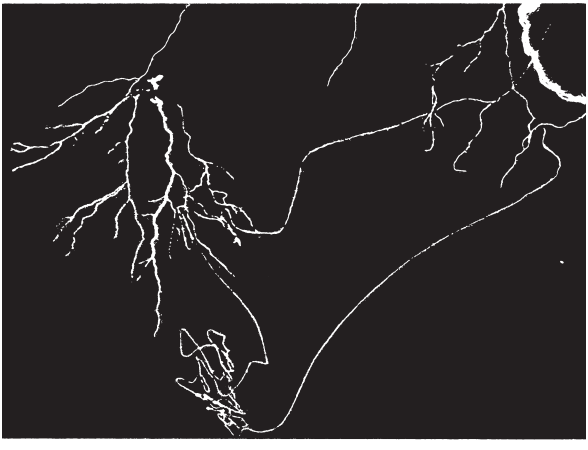


Рис. 75. Линеарное образование молнии

[1] То, что в последние годы строгая геометрическая конструкция в живописи представляется художникам особенно важной, имеет две причины:

1. необходимое и естественное использование абстрактного цвета во «внезапно» пробудившейся архитектуре, где цвет выполняет роль, подчиненную общей цели, и для чего «чистая» живопись неосознанно подошла к «горизонтально-вертикальному», и

2. затронувшая и живопись естественная потребность вернуться к элементарному и искать это элементарное не столько в самих элементах, сколько в их построении. Это стремление заметно помимо искусства в меньшей или большей степени во всех областях сознания «нового» человека, как переход от простейшего к сложному, который в долгом или скором времени, но непременно получит продолжение. Ставшее автономным абстрактное искусство и в этом подчиняется законам природы и вынуждено, как некогда природа, которая скромно начиналась с протоплазмы и клеток, постепенно переходить ко все более сложным организмам. Абстрактное искусство сегодня также создает простейшие или более или менее простые художественные организмы, дальнейшее развитие которых нынешний художник может предполагать лишь в самых неопределенных чертах и которые его привлекают, возбуждают и одновременно успокаивают при взгляде на открывающуюся перспективу. Стоит отметить здесь для примера, что сомневающиеся в будущем абстрактного искусства рассчитывают на уровень развития амфибий, значительно удаленный от развитых позвоночных и представляющий не конечный результат творения, а «начала».

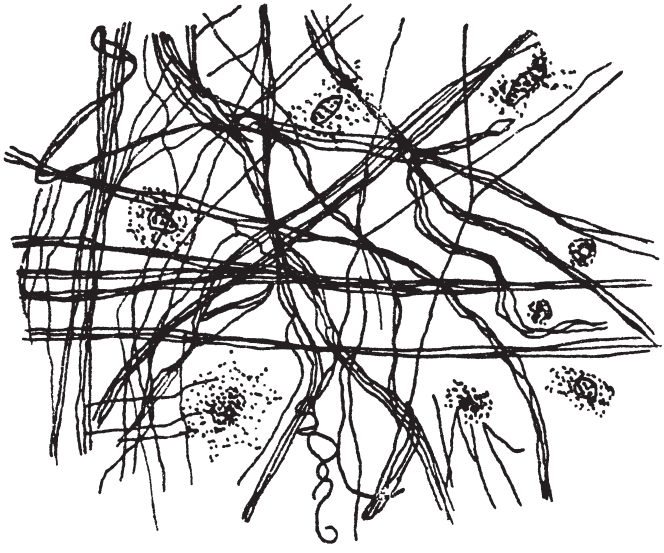


Рис. 76
«Свободная» связующая ткань у крысы

Это родство, можно даже сказать «идентичность», весьма весомый пример взаимосвязей между художественными и природными законами. Но из сходства не следует делать ложных выводов: различие между природой и живописью заключается не в основных законах, а в материале, подчиненном этим законам. И основные свойства различного в обоих случаях материала нельзя оставить без внимания: известный ныне простейший природный материал — клетка — находится в постоянном, реальном движении, и, напротив, простейший элемент живописи — точка — не знает движения и являет собой полный покой.

Тематическое построение

Скелеты различных животных, вплоть до высшей известной сегодня формы — человека, демонстрируют самые различные линеарные конструкции. Эти вариа-

ции не оставляют желать ничего более совершенного по «красоте» и всякий раз поражают своим разнообразием. Самым удивительным остается тот факт, что дистанция от жирафа до жабы, от человека до рыбы, от слона до мыши — не что иное, как вариация на одну тему, и что все эти бесчисленные возможности исходят без исключений из одного принципа концентрического построения. Творческая; сила придерживается здесь определенных природных законов, исключающих все эксцентрическое. Природные законы такого рода для искусства не определяющи, а путь эксцентрического в нем всегда в полной мере свободен и открыт.

Искусство и природа

Палец растет на руке точно так же, как сучок на ветке, — по принципу постепенного развития из центра (рис. 77). В живописи линия может располагаться «свободно», без признаков внешнего подчинения целому, без внешней связи с центром, соподчинение наделено здесь внутренней природой. И этот простой факт не стоит недооценивать в анализе связей искусства и природы[1].

Основные различия — это смысл или, точнее говоря, средство к достижению смысла, а смысл искусства и природы должен быть по отношению к человеку в конечном счете един. Во всяком случае, как там, так и здесь вряд ли стоит сохранять скорлупу ради ореха.

Что касается средств, то искусство и природа продвигаются относительно человека по разным путям,

[1] В достаточно узких рамках данного сочинения удается лишь бегло коснуться этих важнейших вопросов: они относятся к композиционному учению. Здесь стоит лишь подчеркнуть, что элементы различных творческих областей одни и те же и демонстрируют свое различие лишь в построении. И все приведенные здесь примеры следует рассматривать именно в таком качестве.

Рис. 77
Схема конечности позвоночного животного.
Завершение центрического построения

сильно удаленным друг от друга, даже если они стремятся к одной точке. И по поводу этого различия должна существовать полная ясность.

Каждый вид линии ищет свойственные ему внешние средства, способные придать ему необходимый облик, а именно на принципиально-экономичном основании: минимальное усилие ради максимального результата.

Графика

Присущие «графике» особенности материала, обсужденные в разделе о точке, в целом распространяются и на линию, первую естественную производную точки: легкость осуществления в офорте (особенно в травлении) при глубоком укоренении линии, трудоемкая, тяжелая работа в гравюре на дереве, легкое наложение-на-плоскость в литографии.

Любопытно рассмотреть эти технические процессы и степень их популярности.

Последовательность такова:

1. гравюра на дереве — плоскость, как наиболее легкий результат,
2. офорт — точка, линия,
3. литография — точка, линия, плоскость.

Примерно таким образом распределяется интерес художников к элементам и соответствующим техникам.

Гравюра на дереве

После долгого периода неизменного интереса к живописи кистью и связанной с ней недооценки (зачастую — пренебрежения) графических средств внезапно вернулось признание к забытой, особенно в Германии, гравюре на дереве. Гравюрой на дереве, как низшим видом искусства, сначала занимались между делом, пока она не распространилась повсеместно, однажды дав жизнь специфическому типу немецкого художника-гравера. Помимо всего прочего, сам этот факт внутренне прочно связан с плоскостью, привлекающей к себе сейчас острое внимание, — время плоскости в искусстве, или время искусства плоскости. Плоскость — основное средство выразительности тогдашней живописи — вскоре покорила и пластику, ставшую плоскостной. Сейчас понятно, что эта возникшая около тридцати лет назад фаза развития живописи и почти одновременно пластики была уже тогда неосознанным приближением к архитектуре. Отсюда и упомянутое выше «внезапное» пробуждение строительного искусства[1].

[1] Пример оплодотворяющего влияния живописи на другие виды искусства. Разработка этой темы безусловно приведет к поразительным открытиям в истории развития всех искусств.

Линия в живописи

Само собой разумеется, что живопись и дальше будет обращаться к своему второму основному средству — к линии. Это происходило (и происходит до сих пор) в форме нормального развития выразительных средств, спокойно протекающей эволюции, которая первоначально воспринималась как революция; мнение, по сей день присущее многим теоретикам, и в особенности относительно применения абстрактной линии в живописи. Постольку поскольку эти теоретики вообще признают абстрактное искусство, они считают уместным использование линии в графике, а в живописи — противным ее натуре и потому непозволительным. И этот случай очень характерен как пример путаницы в понятиях: все, что легко подчиняется разделению и должно быть расчленено, наслаивается одно на другое (искусство, природа), и наоборот — целостное (в данном случае живопись и графика) старательно разграничивается. Линия оценивается здесь лишь как «графический» элемент, который не может быть использован с «живописными» намерениями, хотя сущностная разница между «графикой» и «живописью» не найдена и в том числе не установлена и упомянутыми теоретиками.

Офорт

Прочно привязанная к материалу и особенно благодатная для создания самой тонкой линии, наиболее точная среди существующих техник — офорт. Итак, он вновь извлечен из старого сундука. И начинающийся поиск простейших форм должен был непременно привести, к тончайшим линиям, которые в абстрактном смысле производят «абсолютное» звучание линий.

С другой стороны, та же тяга к простейшему имеет еще одно следствие — максимально обнаженное

применение лишь части [присущих] одной форме [выразительных средств] с исключением других[1]. Собственно в офорте среди сложностей, возникающих при использовании цвета, особенно естественно сведение к чисто «графической» форме, отчего офорт и представляет собой специфическую черно-белую технику.

Литография

Литография — последнее изобретение среди графических техник — позволяет руке [проявить] максимальную гибкость и эластичность.

Чрезвычайная скорость изготовления, связанная с неистребимой прочностью поверхности, соответствует целиком и полностью «духу нашего времени». Точка, линия, плоскость, черно-белое, многоцветные произведения — все достигается с высочайшей экономностью. Гибкость в обработке литографского камня, то есть легкое нанесение любым инструментом и практически неограниченными возможностями корректировки — в особенности для изъятия неудачных мест, чего не потерпит ни гравюра на дереве, ни офорт, — и исходящая из этого легкость выполнения работ без предварительного точного плана (например, при экспериментах) в высшей степени соответствуют нынешним потребностям — не только внешним, но и внутренним.

Последовательно продвигаясь к первоэлементам, мы стремились помимо всего прочего выявить и осветить в этой работе особенные свойства точки. И здесь литография предоставляет в наше распоряжение богатейшие средства[2].

[1] Например, исключение цвета или, по крайней мере, сведение его до минимального звучания в целом ряде кубистических произведений.

[2] Необходимо еще упомянуть, что эти три техники имеют социальное значение и обнаруживают в связь с социальными формами.

Точка — покой. Линия — внутренне подвижное напряжение, возникшее из движения. Оба элемента — скрещения, соединения, образующие собственный «язык», невыразимый словами. Исключение «составляющих», которые приглушают и затемняют внутреннее звучание этого языка, сообщает живописному выражению высочайшую краткость и высочайшую отчетливость. И чистая форма отдает себя в распоряжение живому содержанию.

Офорт наделен безусловно аристократической натурой: он может дать лишь немного хороших оттисков, которые, кроме того, каждый раз выходят иначе, так что каждый оттиск — уникален. Гравюра на дереве дает более многочисленные и равноценные оттиски, но чрезвычайно неудобна для применения цвета. Литография, напротив, способна произвести практически неограниченное количество оттисков стремительно и чисто механическим путем и благодаря все более развитому использованию цвета приближается к написанной кистью картине и всякий раз представляет собой некий эрзац картины. В этом отчетливо проявляется демократическая природа литографии.

Основная плоскость

Понятие

Под основной плоскостью понимается материальная поверхность, которая призвана воспринять содержание произведения.

Здесь она будет обозначаться ОП.

Схематическая ОП ограничена двумя горизонтальными и двумя вертикальными линиями и тем самым выделена из окружающей ее среды как самостоятельная сущность.

Линейные пары

После того как была дана характеристика горизонталей и вертикалей, становится ясным и основное звучание ОП: два элемента холодного покоя и два элемента теплого покоя — это два двузвучия покоя, которые определяют спокойно-объективный тон ОП.

Преобладание одной или другой пары, то есть преобладающая ширина или преобладающая высота ОП, соответственно определяет преобладание холода или тепла в объективном звучании. Таким образом, отдельные элементы изначально помешаются в более холодную или теплую атмосферу, и это состояние ничем впоследствии не сможет быть преодолено окончательно даже с помощью большого числа противоположных элементов — факт, о котором нельзя забывать. Само собой разумеется, это обстоятельство предоставляет массу композиционных возможностей.

Например, сосредоточение активных, устремленных вверх напряжений на преимущественно холодной ОП (горизонтальный формат) приведет эти напряжения к большей или меньшей «драматизации», поскольку здесь особенно сильна сковывающая сила. Подобная крайняя, чрезмерная скованность может привести далее к тягостным, невыносимым ощущениям.

Квадрат

Наиболее объективной формой схематической ОП является **квадрат**, — обе пары пограничных линий обладают равной силой звучания. Холод и тепло — в относительном равновесии.

Соединение наиболее объективной ОП с одним-единственным элементом, содержащим ту же меру объективности, приводит в результате к холоду, подобному смерти, — оно может служить символом смерти. Не случайно именно наше время предоставляет подобные примеры.

Однако «совершенно» объективное соединение «совершенно» объективного элемента с «совершенно» объективной ОП можно воспринимать только относительно. Абсолютная объективность недостижима.

Природа ОП

И это зависит не только от природы отдельных элементов, но и от **природы самой ОП**, что бесконечно важно и должно быть осознано как факт, не зависящий от возможностей художников.

С другой стороны, этот факт — источник больших композиционных возможностей, средство к достижению цели.

И в основании его лежат следующие простые обстоятельства.

Звучания

Любая схематическая ОП, образованная двумя вертикалями и двумя горизонталями, имеет соответственно четыре стороны. И каждая из этих сторон издает ей одной свойственный звук, выходящий за пределы теплого и холодного покоя. Итак, всякий раз к звучанию теплого или холодного покоя присоединяется второй звук, неизменно и органично связанный с положением линии-границы.

Положение обеих горизонтальных линий — сверху и снизу.

Положение обеих вертикальных линий — справа и слева.

Верх и низ

Каждое живое существо находится и непременно должно оставаться по отношению к «верху» и «низу» в стабильном отношении, что может быть перенесено и на ОП, которая, по сути, тоже живое существо. Объяснить это можно ассоциативно или как приложение к ОП собственных наблюдений. Но необходимо отметить, что факт [осознания] этого существа живым имеет глубокие корни. Для нехудожника это утверждение может звучать чуждо. Однако совершенно определенно, что всякий художник, пусть и неосознанно, ощущает «дыхание» непотревоженной ОП и что он более или менее осознанно чувствует ответственность перед этим существом и осознает, что легкомысленное обращение с ним несет в себе нечто от убийства. Художник «оплодотворяет» эту сущность и знает, как послушно и «благодарно» воспринимает ОП правильные элементы в правильном порядке. Этот хотя и примитивный, но живой организм превращается благодаря правильному обращению в новый живой организм, не примитивный, а обнаруживающий все качества организма развитого.

Верх

Понятие «верха» вызывает представление о высочайшей разреженности, чувстве легкости, освобождения и в итоге — свободы. Из этих трех связанных друг с другом свойств каждое присоединяет звучание несколько другого оттенка.

«Разреженность» исключает качество плотности. Чем ближе к верхней границе ОП, тем более удаленными друг от друга кажутся отдельные мелкие плоскости.

«Легкость» ведет к дальнейшему усилению этого внутреннего качества: отдельные мелкие плоскости не только еще больше удаляются друг от друга, они сами теряют тяжесть и вместе с тем несущие способности. Благодаря этому каждая тяжелая форма приобретает в этом верхнем положении ОП больший вес. Отзвук тяжести усиливается.

«Свобода» создает ощущение облегченного «движения»[1], и напряжение приобретает здесь большее поле для игры. «Восхождение» и «падение» приобретают большую интенсивность. Скованность сведена к минимуму.

Низ

«Низ» производит совершенно противоположное действие: уплотнение, тяжесть, связанность.

Чем ближе подходишь к нижней границе ОП, тем более сгущается атмосфера, отдельные малые плоскости располагаются все плотнее, благодаря чему они все легче выносят более крупные и тяжелые формы. Эти формы теряют тяжесть, и звук последней ослабевает. «Восхождение» затрудняется — формы отрываются

[1] Такие категории, как «движение», «восхождение», «падение» и т. д., заимствованы из материального мира. На живописной ОП их следует понимать как живущие в элементах напряжения, которые могут преображаться напряжениями самой ОП.

друг от друга с большим усилием, и почти слышен скрежет их трения. Усилие направлено вверх, а скованное «падение» — вниз. Свобода «движения» все более ограничена. Скованность достигает своего максимума.

Эти свойства верхней и нижней горизонталей, которые вместе образуют двузвучие высшей противоположности, могут быть в целях «драматизации» еще усилены естественным образом с помощью наслоения тяжелых форм снизу и более легких сверху. При этом давление либо напряжение существенно увеличивается в обоих направлениях.

И наоборот — эти свойства могут быть отчасти нейтрализованы, во всяком случае смягчены, — разумеется, посредством противоположного приема: тяжелые формы сверху, более легкие снизу. Или если вопрос касается направленности напряжения, то сами напряжения можно обратить сверху вниз или снизу вверх. Точно так же будет достигнуто относительное равновесие.

Эти возможности схематически можно изобразить следующим образом:

1. в случае «драматизации»

верх	тяжесть ОП	2	
	тяжесть форм	2	
		4	
			4:8
низ	тяжесть ОП	4	
	тяжесть форм	4	
		8	

2. в случае «равновесия»

верх	тяжесть ОП	2	
	тяжесть форм	4	
		6	
			6:6

низ	тяжесть ОП	4
	тяжесть форм	2
		6

Стоит, вероятно, учесть, что со временем будут действительно найдены возможности для выполнения измерений с большей или меньшей точностью. Тогда моя вышеприведенная грубо-схематическая формула будет скорректирована так, что относительность «равновесия» станет очевидной, но средства измерения, которыми мы располагаем, более чем примитивны. Сейчас невозможно представить, например, как выразить в точной цифре **тяжесть** едва видимой точки. Хотя бы уже потому, что категория «тяжести» не соответствует тяжести живописной, а является, скорее, выражением внутреннего напряжения.

Правое и левое

Положение обеих вертикальных пограничных линий — справа и слева. Это напряжение, внутреннее звучание которого определяется теплым покоем и в нашем представлении сродни восхождению.

Итак, к обеим различно окрашенным величинам холодного покоя присоединяются два теплых элемента, которые уже в принципиальном осмыслении не могут быть идентичны.

Здесь на первый план немедленно выступает вопрос: какая сторона ОП должна считаться правой, а какая — левой? Правой стороной ОП должна быть, собственно, та, которая противостоит нашей левой стороне, и наоборот, — как это происходит с любым другим живым существом. Если бы это действительно было так, то мы легко перенесли бы на ОП наши человеческие качества, определив, таким образом, обе интересующие нас стороны ОП. У большинства людей

правая сторона более развита и тем самым более свободна, а левая — более скована и связана. У сторон ОП все прямо противоположно.

Левое

«Левое» в ОП вызывает представление о большей разреженности, чувство легкости, освобождения и в итоге — свободы. Таким образом, оно полностью повторяет характеристику «верха». Основное различие состоит в концентрации этих качеств. «Разреженность» «верха» демонстрирует безусловно большую меру разрежения. В «левом» — выше степень уплотнения, но все еще очень велико отличие от «низа». И в качестве легкости «левое» уступает «верху», однако тяжесть «левого» в сравнении с «низом» намного меньше. Точно так же обстоит дело и с освобождением, «свобода» же у «левого» более ограничена, чем у «верха».

Особенно важно, что концентрация этих трех свойств и в «левом» варьирует себя сама так, что она нарастает из центра по направлению вверх, а по направлению вниз теряет силу. Здесь «левое», так сказать, заражено и «верхом» и «низом», что приобретает особенное значение для двух образующихся углов: «слева» и, с другой стороны, — «сверху» и «снизу».

На основании этого факта может быть проведена еще одна параллель с человеком освобожденность, нарастающая снизу вверх именно с правой стороны.

Итак, следует признать, что налицо подлинная параллель между двумя видами живых существ и что ОП действительно требует понимания и обращения как существо такого рода. Но поскольку работа с ОП все еще полностью зависит от художника, все еще не отделима от него, то по отношению к нему она воспринимается как род зеркального отражения, в котором левая сторона является правой. И потому понятно, что я вынуж-

ден настаивать здесь на принятом обозначении: здесь ОП осознается не только как часть готового произведения, а как основа, на которой произведение будет возведено[1].

Правое

Так же как «левое» на ОП внутренне сродни «верху», «правое» в определенной степени является продолжением «низа», продолжением с аналогичным уменьшением силы. Уплотнение, тяжесть, связанность ослабевают, но тем не менее напряжения сталкиваются с сопротивлением более мощным, плотным и жестким, чем сопротивление «левого».

Но так же как и у «левого», сопротивление это делится на две части: от центра оно нарастает по направлению вниз и теряет силу по направлению вверх. И образовавшиеся здесь углы испытывают то же влияние, как и в случае с «левым», — на верхний правый и на нижний правый углы.

Литературное

С обеими этими сторонами связано еще одно особенное чувство, вполне объяснимое в свете описанных качеств. Это чувство имеет «литературный» привкус, который вновь обличает далеко идущее родство между различными искусствами и вновь заставляет предполагать существование глубинного единого корня у всех искусств — и в итоге у всех духовных сфер. Это чув-

[1] Очевидно, эту установку впоследствии переносят на готовое произведение, и, вероятно, не только художники, но и объективные зрители, на которых художник должен в некоторой степени рассчитывать, например, если он считается со взглядом объективного зрителя на произведения других художников. Возможно, и эту установку (лежащее от меня справа находится справа) можно объяснить реальной невозможностью для нас относиться к картине совершенно объективно и совершенно исключить субъективное.

ство — результат лишь двух двигательных способностей человека, которые, несмотря на различные комбинации, все же остаются двумя.

Отдаленное

«Левое» — выход вовне — это движение **вдаль**. С ним человек удаляется от обычной среды, освобождается от тяготящих привычных форм, которые сковывают его движение в почти окаменевшей атмосфере, и все глубже и глубже вдыхает воздух. Он идет к «приключениям». Формы, направляющие свои напряжения влево, таят в себе нечто «приключенческое», и «движение» этих форм приобретает все большую интенсивность и скорость.

Дом

«Правое» — вход внутрь — это движение **домой**. Это движение связано с определенной усталостью, и цель ее — покой. Чем дальше «вправо», тем инертнее и медленнее это движение, — так и напряжения форм, идущих вправо, становятся все слабее, и возможность передвижения все ограниченнее.

Если необходимо соответствующее «литературное» выражение для «верхнего» и «нижнего», то ассоциация в первую очередь предлагает отношения неба и земли.

Четыре границы ОП можно представить следующим образом:

Последовательность	Напряжение	«Литературное»
1. верхнее	к	небу
2. левое	к	дальнему
3. правое	к	дому
4. нижнее	к	земле

Не надо думать, что эти отношения следует понимать буквально, и в особенности не стоит верить, что они могут определять композиционную идею. Их цель аналитически восстановить и осознать внутренние напряжения ОП, что, насколько мне известно, до сих пор не было осуществлено в ясной форме, хотя это является значимой частью будущего композиционного учения. Здесь можно лишь бегло отметить, что органические свойства плоскости распространяются и на пространство, хотя понятия пространства перед человеком и пространства вокруг человека, несмотря на их внутреннее родство, все же обнаруживают некоторые отличия. Это особый вопрос.

В любом случае при приближении к каждой из ограничивающих ОП сторон ощущаются некие силы сопротивления, которые радикально отличают целостность ОП от окружающего мира. Поэтому, приближаясь к границе, формы подвергаются особому воздействию, что имеет для композиции решающее значение. Силы сопротивления границ отличны друг от друга лишь степенью сопротивления, что графически может быть отражено следующим образом (рис. 78).

Или же сила сопротивления переводится в напряжение и находит свое графическое выражение в смещении углов (рис. 79-а и 79-в).

Относительное

В начале этого раздела квадрат был назван «объективнейшей» формой ОП. Однако дальнейший анализ ясно показывает, что объективность и в этом случае может быть понята лишь относительно и что и здесь «абсолютное» недостижимо. Иными словами: совершенный покой предлагает лишь точка, и то до тех пор, пока она изолирована. Изолированная горизонталь или вертикаль располагает, так сказать, окра-

Рис. 78
Силы сопротивления четырех сторон квадрата

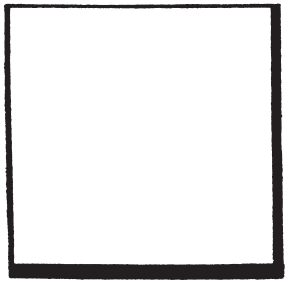


Рис. 79-а
Внешнее выражение квадрата, четыре угла по 90° каждый

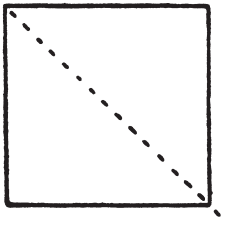
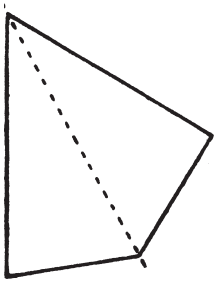


Рис. 79-в
Внутреннее выражение квадрата, например, углы в 60°, 80°, 90°и 130°



шенным покоем, поскольку тепло и холод выражаются в цвете. Так и квадрат нельзя считать бесцветной формой[1].

Покой

Среди плоскостных форм более всего к нейтральному неокрашенному покою тяготеет круг, поскольку является результатом двух равномерно действующих сил и не

[1] Не случайно столь явственно родство квадрата с красным. Квадрат ⊠ красный.

знает насильственности угла. В соответствии с этим точка в центре круга представляет максимальную степень покоя неизолированной точки.

Как уже было упомянуто, ОП располагает двумя принципиальными возможностями расположения элементов:

1. элементы располагаются на ОП настолько (относительно) материально, что способны чрезвычайно усилить звучание ОП, или

2. их связь с ОП настолько свободна, что звук последней практически не слышен, она, так сказать, исчезает, и элементы «парят» в пространстве, которому неведомы определенные границы (особенно в глубине).

Оба этих случая относятся как к конструктивной, так и к композиционной наукам. Особенно второй случай — «уничтожение» ОП — может быть ясно истолкован лишь на основании внутренних качеств отдельных элементов: отступление и продвижение элементов раздвигает [границы] ОП по направлению к зрителю так, что ОЦ как гармонь, может растягиваться в обе стороны. Подобной силой в наибольшей степени наделены цветовые элементы.

Форматы

Если провести на квадратной ОП диагональ, то эта диагональ окажется по отношению к горизонтальной [границе] под углом в 45°. При переходе квадратной ОП в другие прямоугольные по форме плоскости угол этот увеличивается или уменьшается. Диагональ приобретает большее тяготение к вертикали либо к горизонтали. В этой связи могут быть определены некие оси напряжения (рис. 80).

Так возникают так называемые горизонтальные и вертикальные форматы, имеющие для «предметной» живописи чисто прагматическое значение, никак не затрагиваемое внутренним напряжением. Уже в школах

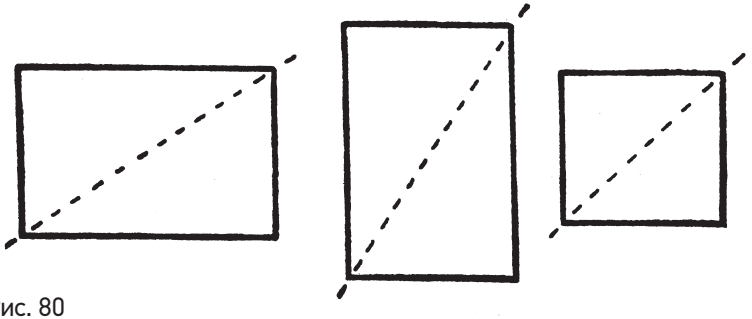


Рис. 80
Диагональные оси

живописи учат понимать вытянутый вверх формат как портретный, а продольный формат — как пейзажный[1].

Особенно прижились такие представления в Париже и оттуда, вероятно, были пересажены в Германию.

Абстрактное искусство

Очевидно, что ничтожнейшее смещение диагонали или оси напряжения по отношению к вертикали или горизонтали становится решающим в композиционном решении, в особенности в абстрактном искусстве. Все напряжения абстрактных форм на ОП получают всякий раз иную направленность и, разумеется, — иную окраску. Так же и комплексы форм: либо придавливаются к верху, либо растягиваются в длину. Так с неудачным выбором формата самый продуманный порядок может превратиться в отталкивающий хаос.

Построение

Естественно, под «порядком» я понимаю здесь не только математически «гармоничное построение», при котором все элементы распределены в точно выверенных

[1] Естественно, обнаженная натура требует особенно вытянутого вверх формата.

направлениях, но и структуру, основанную на принципе противопоставления. Например, формы, стремящиеся вверх, можно «драматизировать» посредством вытянутого [вверх] формата, то есть переводом в среду скованности. Упоминаем это здесь лишь как указание к композиционной науке.

Другие напряжения

Пункт пересечения обеих диагоналей определяет центр ОП.

Проведенная через этот центр горизонталь и последующая вертикаль делят ОП на четыре простейшие части, каждая из которых имеет свое специфическое лицо. Они соприкасаются своими вершинами в «равнодушном» центре, из которого в диагональных направлениях исходят напряжения (рис. 81).

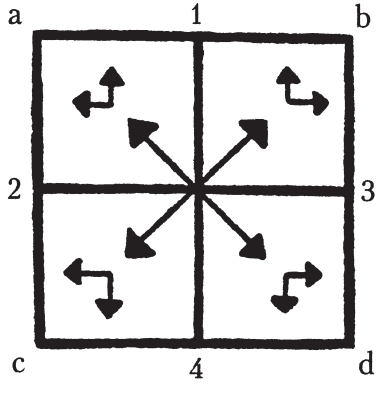


Рис. 81
Напряжения из центра

Цифры 1, 2, 3, 4 — силы сопротивления границ, a, b, c, d обозначения четырех основных частей.

Противопоставления

Эта схема позволяет сделать следующие выводы.

Часть a — напряжения к 1, 2 = наиболее свободное соединение.

Часть d — напряжения к 3, 4 = максимальное сопротивление.

Таким образом, части and приведены в крайнее противопоставление друг к другу.

Часть b — напряжения к 1, 3 = наиболее умеренное сопротивление вверх.

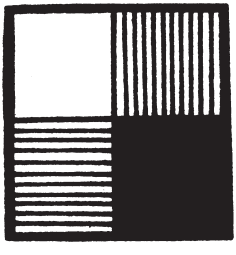
Часть c — напряжения к 2, 4 = наиболее умеренное сопротивление вниз.

Таким образом, части b и c приведены в умеренное противопоставление друг к другу и позволяют легко распознать свое родство.

В комбинации сил сопротивления границ ОП складывается следующая схема [распределения] тяжести (рис. 82).

Сочетание этих двух факторов оказывается определяющим и отвечает на вопрос: какая из диагоналей, bc или ad, может быть названа «гармоничной» и какая «дисгармоничной» (рис. 83 и 84)?[1]

Рис. 82
Распределение тяжести



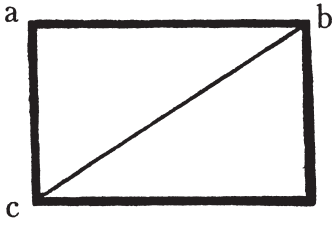


Рис. 83
«Гармоничная» диагональ

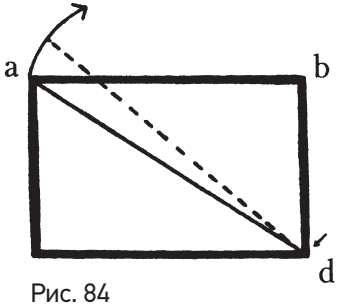


Рис. 84
«Дисгармоничная» диагональ

[1] Ср. рис. 79 — ось, отклонившуюся к верхнему правому углу.

Тяжесть

Треугольник abc давит на нижний значительно меньше, чем треугольник abd, который осуществляет безусловное давление, отягощая лежащий под ним. Это давление особенно сконцентрировано в пункте d, благодаря чему диагональ приобретает очевидное стремление отклониться от пункта a вверх и затем сместиться из центра. По сравнению со спокойным напряжением cb это напряжение da наделено более сложной природой: к чисто диагональной направленности присоединяется отклонение вверх. Таким образом, обе диагонали могут получить и иное обозначение:

cb — «лирическое» напряжение,

da — «драматическое» напряжение.

Содержание

Разумеется, эти [условные] обозначения надо воспринимать лишь как стрелки, указывающие в направлении внутреннего содержания. Это мосты от внешнего к внутреннему[1].

Как бы то ни было, можно повторить: каждая область ОП индивидуальна, с ей одной присущим голосом и внутренним оттенком.

Метод

Примененный здесь анализ ОП — пример принципиального научного **метода**, который должен помочь росту молодой художественной науки. (Такова его тео-

[1] Было бы достойной задачей исследовать различные произведения с отчетливо диагональным построением на предмет вида диагоналей и по поводу их внутренней связи с живописным содержанием этих произведений. Я, например, применял диагональное построение разнообразно, отдав себе в том отчет лишь позже. На основании вышеприведенной формулы «Композицию I» (1910), например, можно определить так: построение cb и da с энергичным акцентом на cb — это костяк произведения.

ретическая ценность.) Последующие простые примеры укажут способы его практического применения.

Применение

Простая заостренная форма, представляющая собой переход от линии к плоскости и тем самым объединяющая в себе свойства линии и плоскости, располагается в обозначенных нами направлениях на «объективнейшей» ОП. Каковы последствия этого?

Противопоставления

Возникли две противостоящие пары:

Первая пара (I) — пример **предельного противопоставления**, поскольку форма слева ориентирована на наиболее мягкое сопротивление, а форма справа — на наиболее жесткое.

Вторая пара (II) — пример **умеренного противопоставления**, поскольку обе формы ориентированы на мягкое сопротивление и напряжения их форм мало отличаются друг от друга.

Внешние параллели

В обоих случаях форма находится в параллельном отношении к ОЦ что принимает вид внешней параллельности, поскольку за основу здесь взяты внешние границы ОЦ а не ее внутреннее напряжение.

Простейшее соединение с внутренним напряжением благоприятно для диагонального направления, благодаря чему вновь складываются две пары противопоставлений.

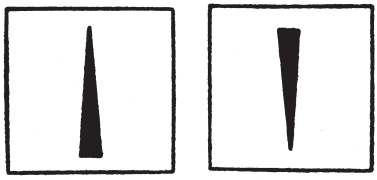


Рис. 85
А. I. Вертикальное положение.
«Теплый покой»

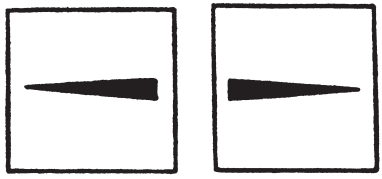


Рис. 86
А. II. Горизонтальное положение.
«Холодный покой»

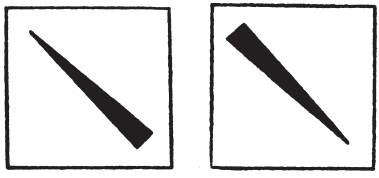


Рис. 87
В. I. « Дисгармоничное» диагональное положение.

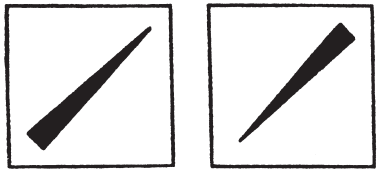


Рис. 88
В. II. «Гармоничное» диагональное положение.

Противопоставления

Эти две пары противопоставлений отличаются друг от друга так же, как обе пары под А.

Форма слева направлена к наиболее слабому углу, форма справа направлена к наиболее жесткому углу, поскольку они представляют **предельное противопоставление**. } сверху

Очевидно, что обе нижние формы являют собой более **умеренное противопоставление**. } снизу

Внутренние параллели

Но на этом сходство пар под А и В прекращается. Два последних примера представляют тип **внутренней параллельности**, поскольку формы здесь ориентированы в одном направлении с внутренними напряжениями ОП[1].

Композиция. Конструкция

Эти четыре пары предлагают, таким образом, восемь вариантов основополагающих композиционных конструкций, лежащих на поверхности или спрятанных в глубине, основ, на которые могут наслаиваться дальнейшие направления форм, остающиеся в центре либо удаляющиеся от него в различных направлениях. Разумеется, и первый из основных типов может удалиться от центра, центром вообще можно пренебречь — число конструктивных возможностей неограниченно. Внутренний дух времени, нации и, наконец, — не вполне независимо от первых двух — внутреннее содержание личности определяют оттенки композиционных «предпочтений». Этот вопрос выходит за рамки нашего узкоспециального сочинения — следует лишь упомянуть, что за последние столетия поднимались и опадали вновь то волны концентрического, то волны эксцентрического. Это зависело от различных причин, отчасти связанных с явлениями времени, но чаще сопряженных с куда более глубинными потребностями. Непосредственно в живописи изменения «настроений» исходили то из отрицания ОП, то из стремления утвердить ее.

[1] В I формы двигаются в направлении обычного напряжения квадрата, в II — в направлении гармонической диагонали.

История искусства

«Современная» история искусства должна основательно заняться этой темой, которая выходит за пределы чисто материальных вопросов и при решении которой могут быть прояснены некоторые взаимосвязи с историей культуры. Сегодня в этом направлении уже появляется на свет кое-что из того, что еще недавно скрывалось в таинственных глубинах.

Искусство и время

Взаимосвязи истории искусства с «историей культуры» (куда входит и раздел о бескультурье) основаны, условно говоря, на трех положениях:

1. Искусство подчиняется времени:

а) либо время обладает силой и полнотой содержания, и столь же сильное и полноправное искусство без принуждения идет в ногу со временем, или

б) время сильно, но содержательно разобщено и слабое искусство подчиняется этой разобщенности.

2. Искусство, по различным причинам, противостоит времени и противоречит времени в своих проявлениях.

3. Искусство выходит за пределы, в которые хотело бы его втиснуть время, и выражает содержание будущего.

Примеры

Заметим попутно, что упомянутые принципы целиком распространяются на течения наших дней, так или иначе связанные [с поиском] конструктивных основ. Так, американская «эксцентрика», в отчетливой форме сложившаяся в театральном искусстве, представляет собой яркий пример второго принципа. Нынешние выступления против «чистого искусства» (например, против «станковой живописи») и все связанные с этим выпады относятся к пункту б) первого принципа. Абстрактное искусство

освобождается от давления сегодняшней атмосферы и потому принадлежит к третьему типу.

Таким образом, объясняются явления, которые казались сначала чем-то непостижимым или, в других случаях, чем-то совершенно бессмысленным: предпочтительное использование горизонтально-вертикального кажется нам несколько туманным, и совершенно бессмысленным кажется дадаизм. Можно поражаться, что оба этих явления появились на свет почти в один и тот же день и, несмотря на это, находятся в неискоренимом противоречии друг с другом. Отрицание каких-либо конструктивных основ, помимо горизонтально-вертикальных, приговаривает «чистое» искусство к смерти, и лишь «практически-целесообразное» может его спасти: внутренне разобщенное, но внешне сильное время склоняет искусство к своим задачам и искажает его самостоятельность пункт б) принципа 1. Внутреннюю разобщенность стремится отразить дадаизм, естественно теряя при этом художественные основы, которые он не в состоянии заменить своими собственными — пункт б) принципа 1.

Вопрос формы и культура

Эти немногие примеры, взятые исключительно из нашего времени, приведены здесь с целью осветить органичные, часто неизбежные взаимосвязи чисто формальных вопросов в искусстве с культурными или не-культурными формами[1]. Однако необходимо отметить, что все усилия вывести искусство из географических, экономических, политических и иных «позитивных» предпосылок недостаточны, — в этих методах невозможно избежать одно-

[1] «Сегодня» слагается из двух противоположностей — тупиков и рубежей — с сильным перевесом в пользу первого. Преобладание тупиков отрицает само понятие культуры: время насквозь бескультурно, хотя некоторые зародыши будущей культуры появляются то там, то здесь — на рубежах. Эта тематическая дисгармония — легко заметный «признак» современности.

сторонности. Только взаимосвязь вопросов формы в обеих упомянутых сферах с основами духовного содержания может задать верное направление, причем «позитивные» обстоятельства играют, скорее, подчиненную роль: они сами, в сущности, не определяющие величины, а средство к достижению цели.

Не все здесь очевидно и осязаемо, или — лучше сказать — между обозримым и осязаемым лежит необозримое и неосязаемое. Сегодня мы стоим на пороге того времени, для которого постепенно открывается один — лишь один — уводящий к скрытым глубинам путь. Во всяком случае, сегодня мы уже предполагаем, в каком направлении искать нашей ноге следующую ступень. И это спасение.

Несмотря на все кажущиеся непреодолимыми противоречия, даже сегодняшний человек не довольствуется уже только наружным. Его взгляд обостряется, его ухо напрягается, и его потребность видеть и слышать во внешнем внутреннее непрерывно растет. Только поэтому мы в состоянии ощущать внутреннюю пульсацию даже столь молчаливого, сдержанного существа, как ОП.

Относительное звучание

Эта пульсация ОП порождает, как уже было показано, дву- и многозвучия, когда приходит в соприкосновение с простейшим элементом. Свободная кривая линия, состоящая из двух изгибов с одной стороны и из трех — с другой, имеет, благодаря верхнему утолщенному завершению, упрямое выражение «лица» и завершается направленной вниз непрерывно слабеющей дугой.

Левое. Правое

Эта линия собирается внизу, приобретает все более энергичный характер изгиба, пока ее «упрямство» не достигает максимума. Что будет происходить с этим качеством, если развернуть контур влево и вправо?

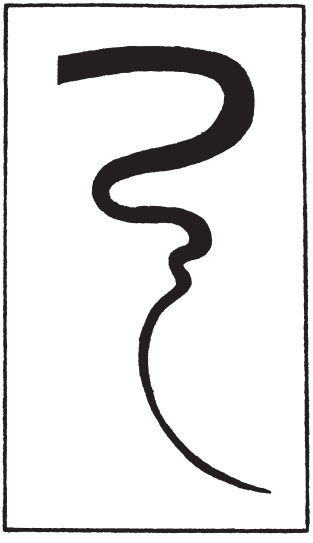


Рис. 89
Смягченное упрямство. Изгибы свободны. Сопротивление слева слабо. Слой справа уплотнен

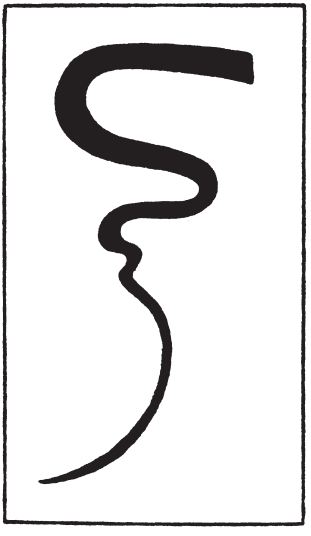


Рис. 90
Накал упрямства. Изгибы жестче. Сопротивление справа сильно заторможено. Слева свободный «воздух»

Верх и низ

Для исследования воздействий «сверху» и «снизу» может служить постановка данного изображения вверх ногами, что читатель может сделать сам. «Содержание» линии изменяется столь существенно, что ее невозможно узнать: упрямство бесследно исчезает, его сменяет натужное напряжение. Концентрированность исчезает, и все пребывает в становлении. При развороте влево становление выражено сильнее, вправо — преобладает усилие[1].

[1] В подобных экспериментах разумнее доверяться первому впечатлению, поскольку восприятие быстро утомляется и дает свободу воображению.

Плоскость на плоскости

Я выхожу сейчас за рамки моей задачи и размещаю на ОП не линию, а плоскость, которая, однако, является не чем иным, как внутренним смыслом напряжения ОП (см. выше).

Нормально смещенный квадрат на ОП.

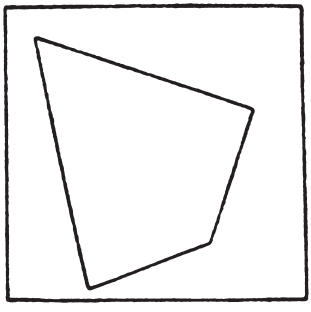


Рис. 91
Внутренняя параллель лирического звучания. Сопутствие внутреннему «дисгармоничному» напряжению

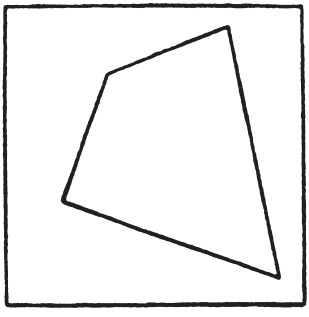


Рис. 92
Внутренняя параллель драматического звучания. Противоположность внутреннему «гармоничному» напряжению

Отношение к границе

В отношениях формы и границ ОП особую и чрезвычайно важную роль играет удаленность формы от границ. Простая прямая неизменной длины может располагаться на ОП двумя различными способами.

В первом случае она лежит свободно. Ее близость к границе сообщает ей безусловно усиленное напряжение вправо вверх, чем ослабляется напряжение ее нижнего конца (рис. 93).

Во втором случае она сталкивается с границей и тут же теряет свое напряжение по направлению вверх, при-

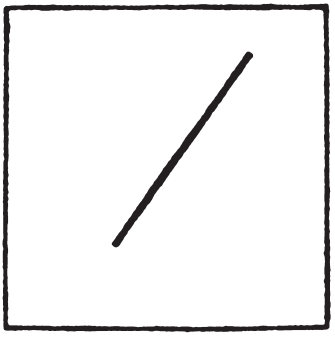


Рис. 93

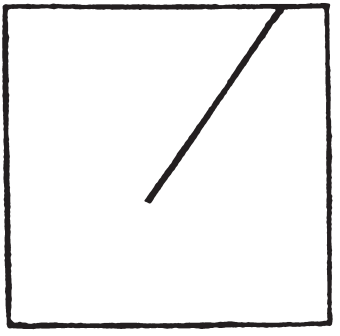


Рис. 94

чем стремление вниз увеличивается, выражая нечто болезненное, почти отчаянное (рис. 94)[1]

Другими словами, с приближением к границе ОП форма приобретает все большее напряжение, которое внезапно исчезает в момент соприкосновения с границей. И чем дальше лежит форма от границы ОП, тем слабее напряжение формы по направлению к границе, или: формы, лежащие близко к границе ОП, повышают «драматическое» звучание конструкции, и напротив — лежащие далеко от границы, сосредоточенные в центре формы сообщают конструкции «лирическое» звучание. Эти, конечно, очень схематичные правила могут с использованием других средств проявиться во всей своей полноте, а могут приглушить свое звучание до едва различимого. Тем не менее они — в большей или меньшей степени — действуют, что подчеркивает их теоретическую ценность.

Лиризм. Драматизм

Несколько примеров непосредственно освещают наиболее типичные положения этих правил:

[1] Это усиленное напряжение и склеенность с верхней границей дают линии во втором случае более долгое существование, чем в первом.

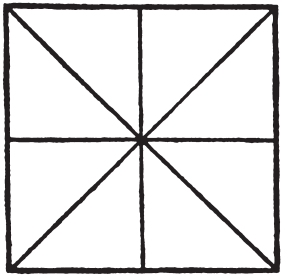


Рис. 95. Безмолвный лиризм четырехэлементарных линий — застывшее выражение

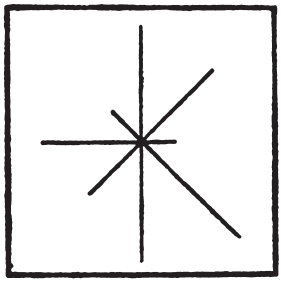


Рис. 96. Драматизация тех же элементов — сложно-пульсирующее выражение

Применение эксцентрики:

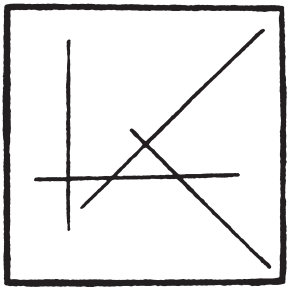


Рис. 97. Центрированная диагональ. Горизонталь — вертикаль децентрированные. Диагональ в высшем напряжении. Соразмеренное напряжение горизонтали и вертикали

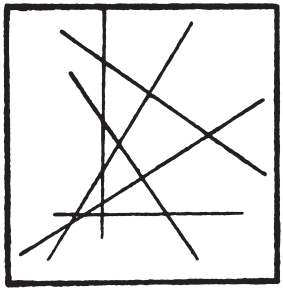


Рис. 98. Все децентрировано. Диагональ усилена своим собственным повторением. Скованность драматического звучания в точке соприкосновения вверху

Децентрированное построение намеренно усиливает драматическое звучание.

Умножение звучаний

Если в только что приведенных примерах вместо прямых использовать простые кривые, то сумма звучаний увеличится втрое, — каждая простая кривая состоит, как уже говорилось в разделе о линии, из двух напряжений, порождающих третье. Если далее простые кривые заменить волнообразными, то каждый изгиб представлял бы собой простую кривую с ее тремя напряжениями и, соответственно, сумма напряжений увеличилась бы еще. При этом отношения каждого из изгибов к границам ОП еще усложнили бы эту сумму дополнительными звучаниями[1].

Закономерность

Отношение плоскостей к ОП — это особая тема. Рассмотренные выше закономерности и правила и здесь сохраняют свое полное значение и предлагают возможный подход к этой специфической теме.

Другие формы ОП

До сих пор рассматривались только квадратные ОП. Другие прямоугольные формы являются результатом перевеса либо перегрузки горизонтальной или вертикальной ограничительной пары. В первом случае преимущество получает холодный покой, во втором — теплый, что, разумеется, изначально определяет основное звучание ОП. Стремление вверх и горизонтальная протяженность противоположны. Объективность квадрата исчезает и замещается односторонним напряжением всей ОП, которое более или менее ощутимо воздействует на все остальные элементы ОП.

Нельзя не заметить, что оба эти вида наделены значительно более сложной природой, чем квадрат. В горизонтальном формате, например, верхняя грань длин-

[1] Прилагаемые композиционные таблицы освещают эти случаи.

нее, чем боковые, и, таким образом, для элементов создается больше возможностей «свободы», вскоре вновь скованной влиянием коротких боковых сторон. В вертикальном формате все наоборот. Иными словами, в данных случаях границы куда более зависимы друг от друга, чем в квадрате. Создается впечатление, что все окружающее ОП играет здесь роль, осуществляя давление извне. Так, в вертикальном формате облегчена свобода игры по направлению вверх — там практически отсутствует давление среды, концентрируясь главным образом по сторонам.

Различные углы

Дальнейшие вариации ОП обусловлены применением тупых и острых углов в различных комбинациях. Новые возможности открывает такой способ образования ОП, при котором, к примеру, верхний правый угол [получит возможность] стимулировать или сковывать элементы (рис. 99).

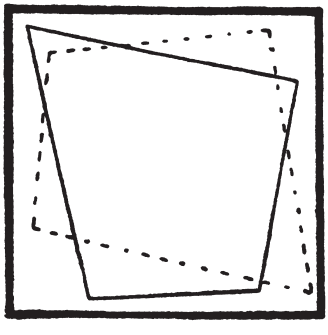
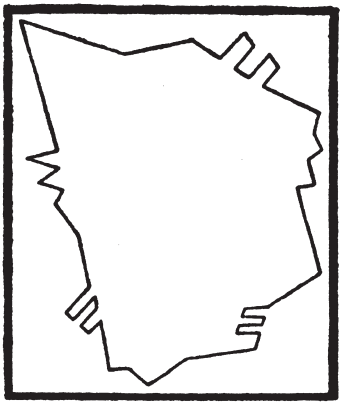


Рис. 99
Стимулирующая и сковывающая [пунктиром] ОП

Кроме того, основные плоскости могут быть многоугольными, но все они в итоге подчиняются **одной** основной форме и потому представляют собой лишь усложненные случаи последней, на чем не стоит дольше задерживаться (рис. 100).

Рис. 100
Сложная многоугольная ОП



Круглая форма

Углы могут встречаться во все более возрастающем количестве, приобретать, соответственно, все больший разворот — пока не исчезнут окончательно и плоскость не станет кругом.

Это очень простой и одновременно очень сложный случай, о котором мне хотелось бы поговорить подробно. Здесь необходимо отметить, что как простота, так и сложность обусловлены отсутствием углов. Круг прост, поскольку давление его границ, в сравнении с прямоугольными формами, нивелировано — различия здесь не так велики. Он сложен, поскольку верх неощутимо перетекает в левое и правое, а левое и правое — в низ. Существуют лишь четыре точки, сохраняющие ярко выраженное звучание четырех сторон, что ощутимо уже на чувственном уровне.

Эти точки — 1, 2, 3, 4. Противоположности те же, что и в прямоугольных формах: 1—4 и 2—3 (рис. 101).

Сегмент 1—2 представляет собой постепенно нарастающее снизу влево ограничение максимальной «свободы», что на протяжении сегмента 2—4 приобретает большую жесткость и т. д., пока окружность не придет к завершению. К напряжениям этих четырех сегментов применимо описание напряжений, установленных для

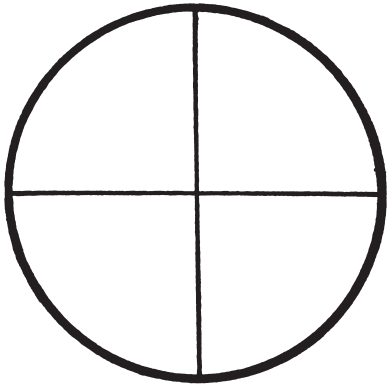
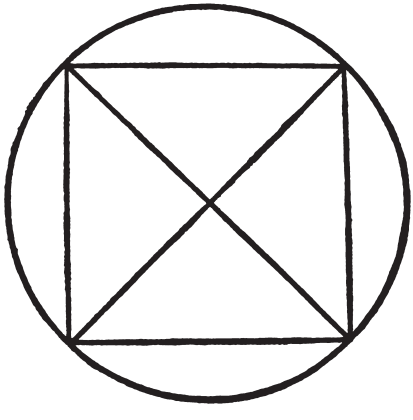


Рис. 101

квадрата. Так, круг таит в себе, в сущности, те же напряжения, которые были обнаружены в квадрате.

Три основные плоскости — треугольник, квадрат, круг — являются естественным результатом планомерно перемещающейся точки. Если через центр круга проходят две диагонали, соединенные в своих вершинах горизонталями и вертикалями, то образуется, как утверждает А. С. Пушкин, основа арабской и римской цифровых систем (рис. 102).



AD = 1
ABDC=2
ABECD=3
ABD+AE=4
и т. д.

Рис. 102
Треугольник и квадрат в круге как источник происхождения цифр: арабских и римских (Пушкин А. С. Произведения. Петербург. Издание Анненкова, 1855. Т. 5. С. 16).

Итак, здесь встречаются:

1. корни двух цифровых систем с
2. корнями художественных форм.

Если это глубинное родство действительно существует, мы получаем безусловное подтверждение наших предположений [о существовании] единого корня всех явлений, выходящих на поверхность предельно различными и совершенно оторванными друг от друга. Именно сегодня нам представляется неизбежной необходимость поиска общих корней. Подобная необходимость не появляется на свет без внутреннего основания и потребует столько упорных попыток, сколько будет нужно. Необходимость эта интуитивного свойства. И путь к ее удовлетворению избирается интуитивно. Дальнейшее это гармоничная связь интуиции и расчета, — ни первой, ни второй по отдельности недостаточно для продолжения пути.

Овальная форма. Свободная форма

Через равномерно сплющенный круг, дающий в результате овал, можно перейти далее к свободным основным плоскостям, которые не имеют углов, но точно так же, как и углы, выходят за пределы геометрических форм. И здесь основные законы неизменны и узнаваемы в самых сложных формах.

Все, что здесь в самых общих чертах было сказано об ОП, должно быть осмыслено как основополагающая система, как подход к внутренним напряжениям, которые проявляют свое действие, так сказать, плоскостно.

Фактура

ОП материальна, имеет чисто материальное происхождение и зависит от характера своего изготовления. Как уже было отмечено выше, процесс изготовления располагает самыми различными вариантами фактур: гладкая, шероховатая, зернистая, колючая, блестящая, матовая и, на-

конец, рельефная поверхности, которые особенно усиливают внутреннее действие ОП

1. изолированно и

2. во взаимодействии с элементами.

Разумеется, свойства поверхности зависят исключительно от качеств материала (холст и его вид, штукатурка и характер ее обработки, бумага, камень, стекло и т. д.) и от связанных с материалом инструментов, обращения с ними и применения. Фактура, о которой мы не сможем говорить здесь более подробно, как и всякое другое средство [выразительности], обладает конкретными, но эластичными и гибкими возможностями и, условно говоря, может развиваться в двух направлениях:

1. фактура избирает параллельный с элементами путь и поддерживает их, таким образом, преимущественно внешне, или она

2. используется по принципу противопоставления, то есть находится во внешнем противоречии с элементами и поддерживает их внутренне.

Между ними возможны различные варианты.

Помимо материала и инструмента изготовления материальной ОП необходимо, разумеется, в той же мере учитывать материал и инструмент для изготовления материальной формы элементов, что входит уже в сферу детального композиционного учения.

Указания такого рода чрезвычайно важны, поскольку все упомянутые технологии с их внутренней логикой могут служить не только построению материальной плоскости, но и оптическому уничтожению этой плоскости.

Дематериализованная плоскость

Прочное (материальное) размещение элементов на прочной более или менее жесткой и доступной глазу ОП и, наоборот, «парение» материально невесомых элементов в не поддающемся определению (нематериальном) пространстве — это в корне различные, диаметрально про-

тивоположные явления. Всецело материалистический взгляд, который, естественно, должен распространяться и на явления искусства, органично привел к исключительно высокой оценке материальной плоскости со всеми ее производными. Этой односторонности искусство обязано здоровым, неизбежным интересом к ремеслу, к техническим знаниям и особенно к основательному контролю «материала» в. целом. Особенно интересно, что эти обширные знания, как было уже сказано, совершенно необходимы не только ради материального изготовления ОП, но и для ее дематериализации во взаимодействии с элементами — путь от внешнего к внутреннему.

Зритель

Необходимо особо подчеркнуть, что «ощущение парения» зависит не только от упомянутых условий, но и от внутреннего настроя зрителя, чей глаз способен видеть одним, или другим, или сразу двумя способами: если недостаточно развитый глаз (что, естественно, связано с психикой) не может ощущать глубины, то он не будет в состоянии в такой мере обособиться от материальной плоскости, чтобы воспринять неопределимое пространство. Верно настроенный глаз способен до определенной степени воспринимать плоскость, необходимую произведению, как таковую, либо, когда она принимает пространственную форму, предполагать ее. Простой комплекс линий может быть в итоге воспринят двумя способами: либо он слился в единое целое с ОЦ либо он свободно располагается в пространстве. Точка, впивающаяся в плоскость, тоже в состоянии освободиться от нее и свободно «парить» в пространстве[1].

[1] Ясно, что преобразование материальной плоскости и связанный с этим всеобщий характер соединенных с ней элементов в некоторых отношениях должны иметь очень важные последствия. Среди них одна из важнейших трансформаций — восприятие времени: пространство идентично глубине и, таким образом, уходящим в глубину элементам. Не случайно я обозначил пространство, возникающее благодаря де-

Точно так же, как изображенные внутренние напряжения ОП сохраняются и у сложнейших ее форм, они способны переноситься с дематериализованной плоскости в не поддающееся определению пространство. Закон не утрачивает своего действия. Если верна точка отсчета, если выбранное направление верно, цель не может не быть достигнута.

Цель теории

Цель теоретического исследования такова:

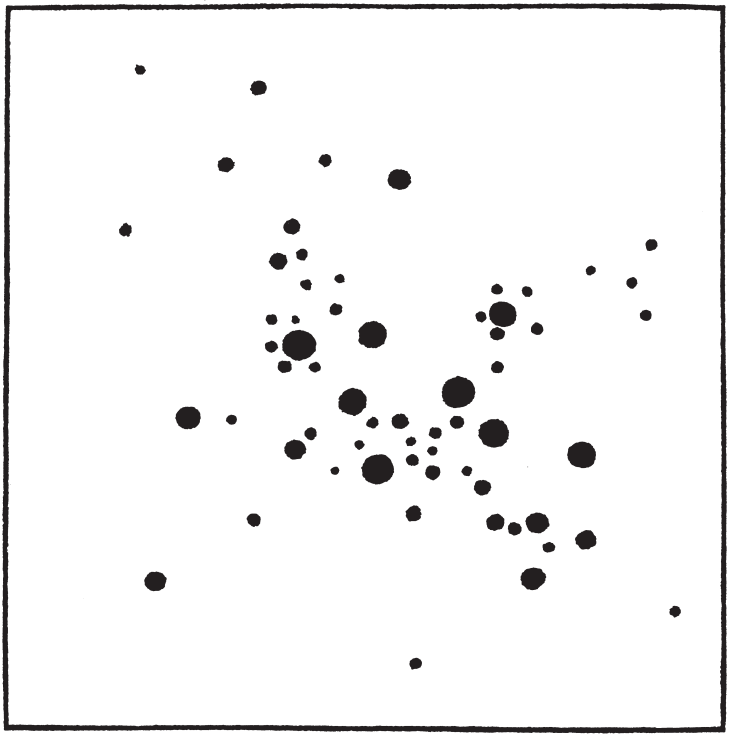
1. найти живое,
2. сделать его пульсацию ощутимой и
3. обнаружить в живом целесообразное.

Таким образом собираются живые факты — как отдельные явления, так и их взаимосвязи. Извлечь из этого материала окончательные выводы — задача философии и в высшем смысле синтетическая работа.

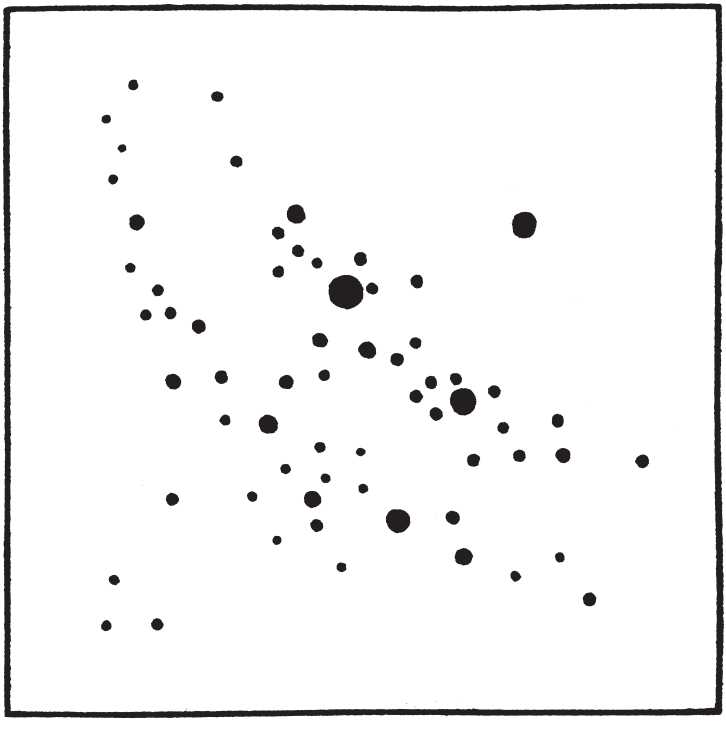
Эта работа ведет к откровениям во Внутреннем — насколько это может быть дано каждой эпохе.

материализации, как «неопределимое», — его глубина, в сущности, иллюзорна и потому не подлежит точному измерению. Время, таким образом, не может иметь в этих случаях числового выражения и потому воздействует и действует лишь относительно. С другой стороны, с живописной точки зрения иллюзорная глубина является реальной и потому требует определенного, пусть и не подвластного измерению, времени для прослеживания уходящих в глубину элементов формы. Итак: преображение материальной ОП в неопределимом пространстве дает возможность для увеличения меры времени.

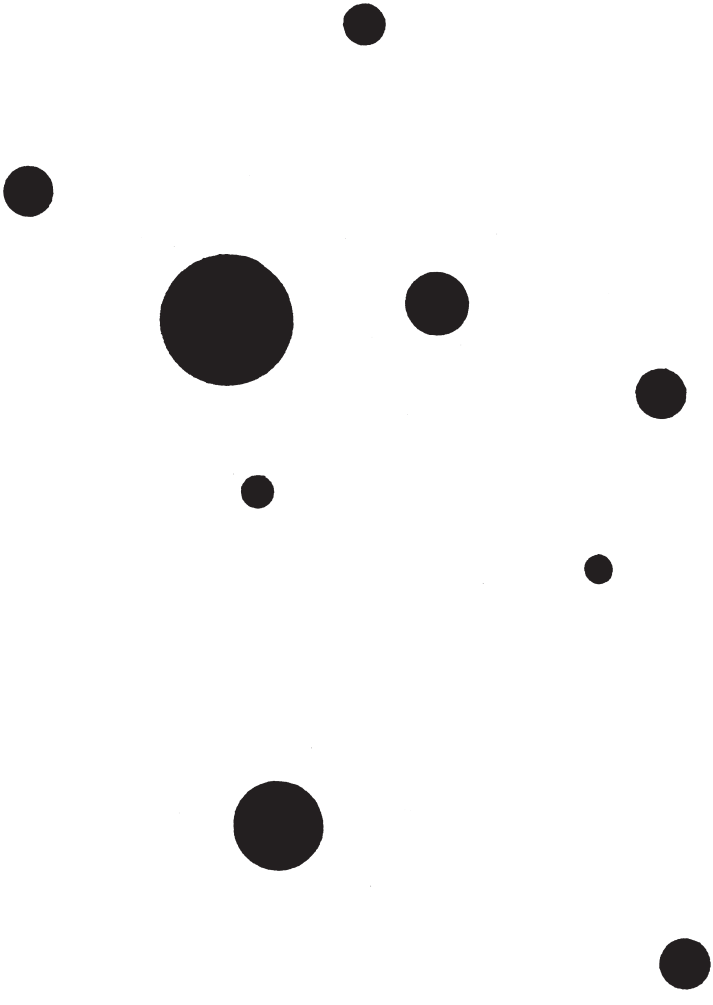
Таблицы



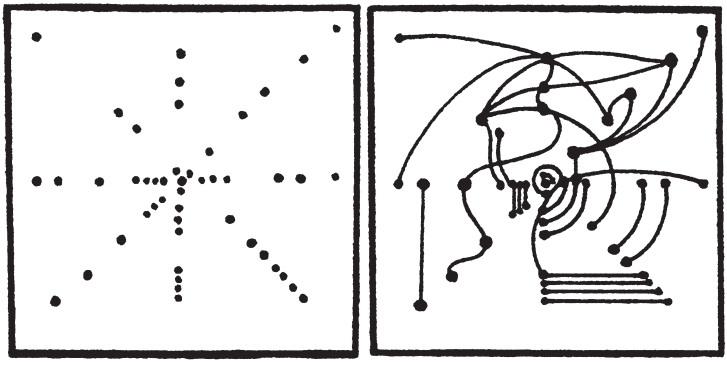
1. Холодное напряжение к центру



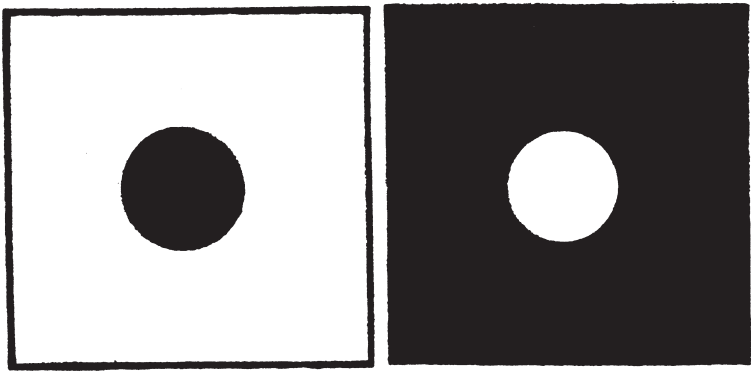
2. Процесс высвобождения (намечающаяся диагональ d-a)



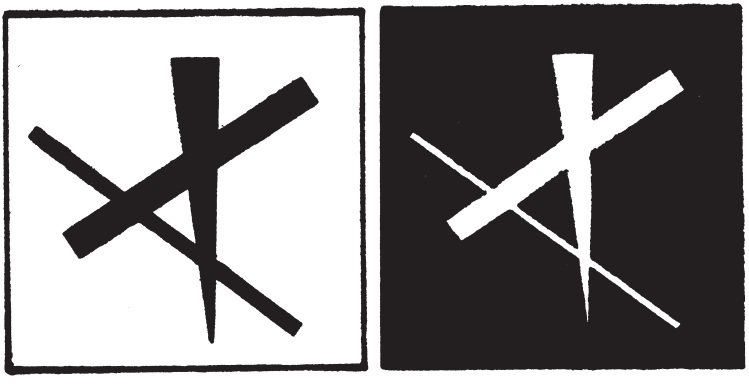
3. Девять точек в восхождении
(подчеркнутая весом диагональ d-a)



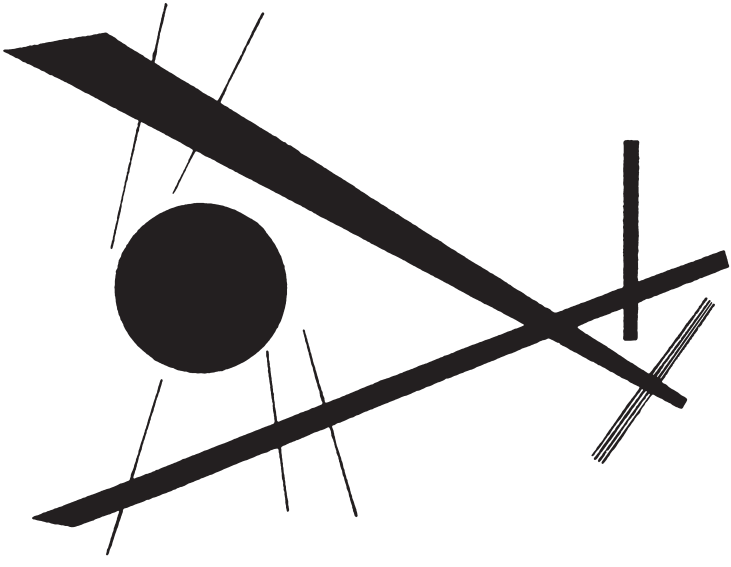
4. Горизонтально-вертикально-диагональная точечная схема для свободной линеарной композиции



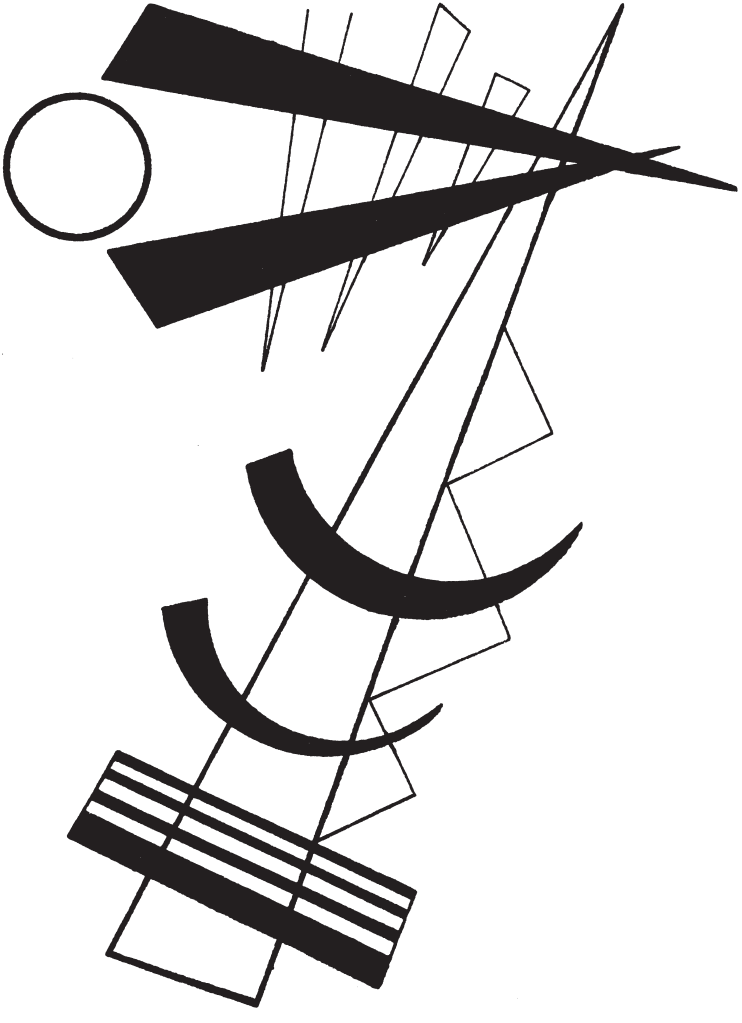
5. Черная и белая точки
как простейшие цветовые величины



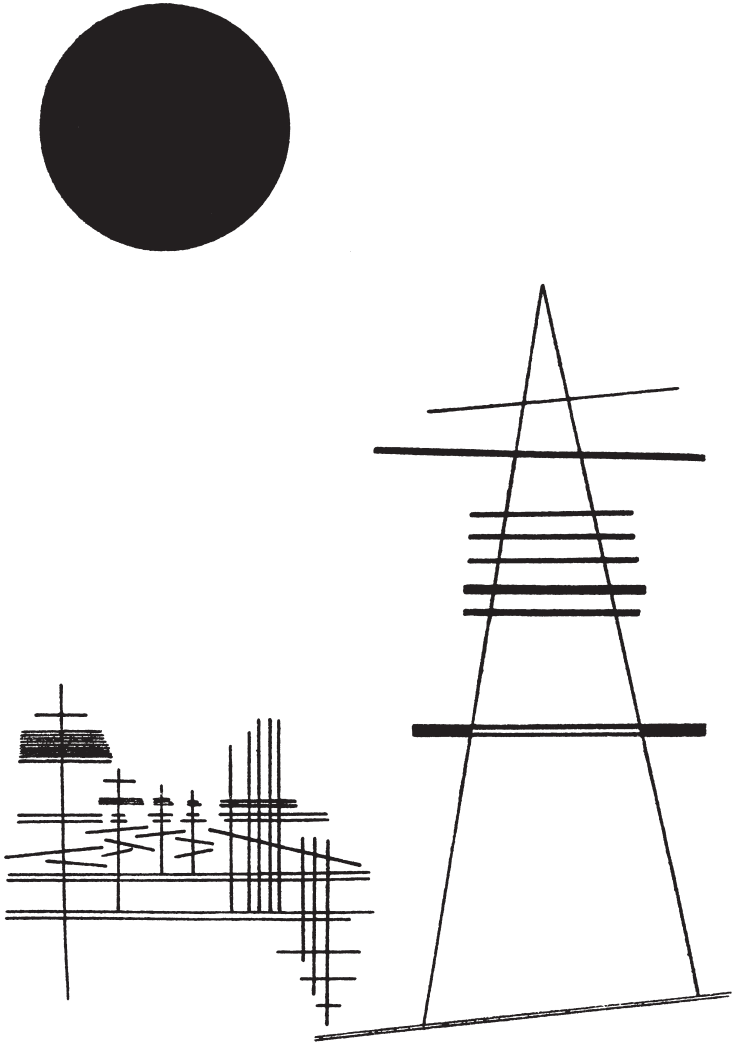
6. То же самое в линеарной форме



7. С точкой у границы плоскости



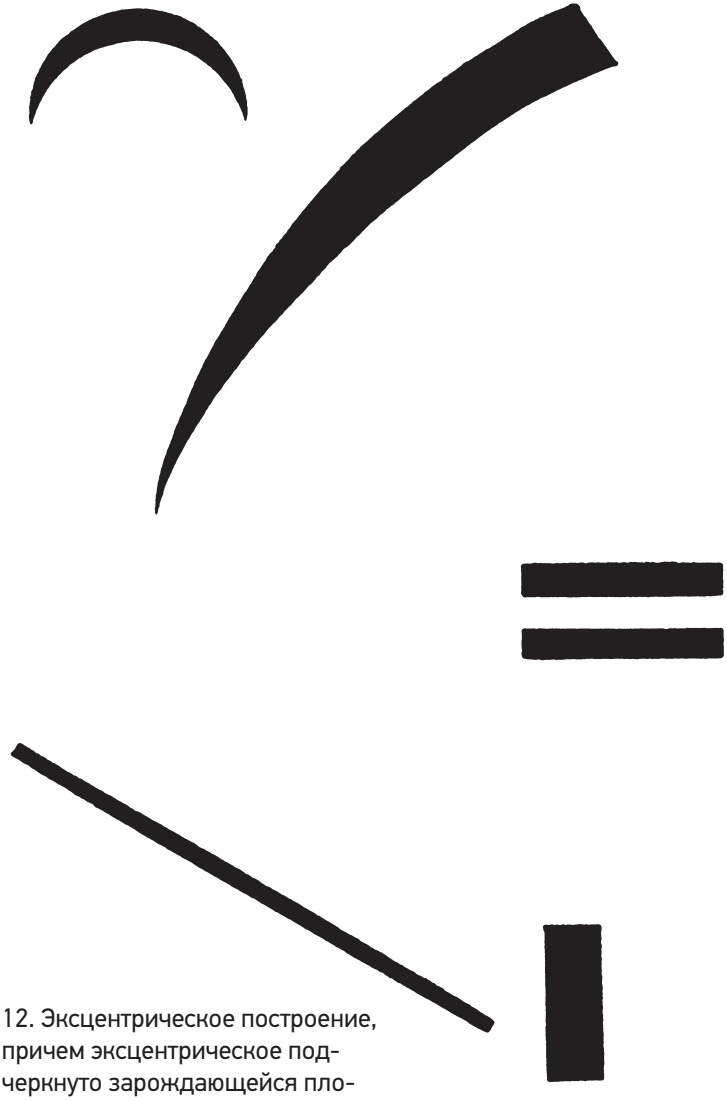
8. Подчеркнутые массы в черно-белом



9. Тонкие линии удерживают положение тяжелой точки

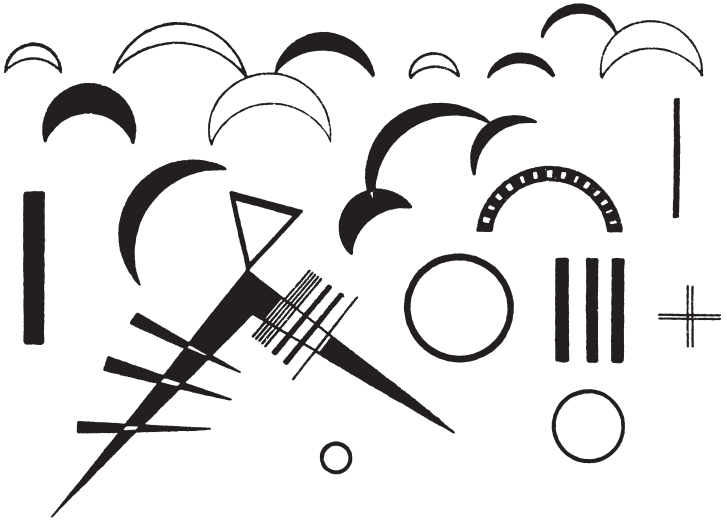
10. Графическое строение фрагмента «Композиции 4» (1911)

11. Линеарное строение «Композиции 4» — вертикально-диагональное восхождение



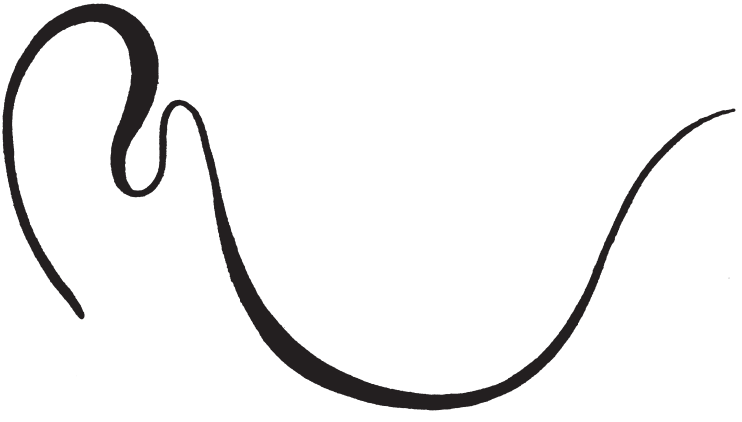
12. Эксцентрическое построение, причем эксцентрическое подчеркнуто зарождающейся плоскостью

13. Две кривые на одной прямой

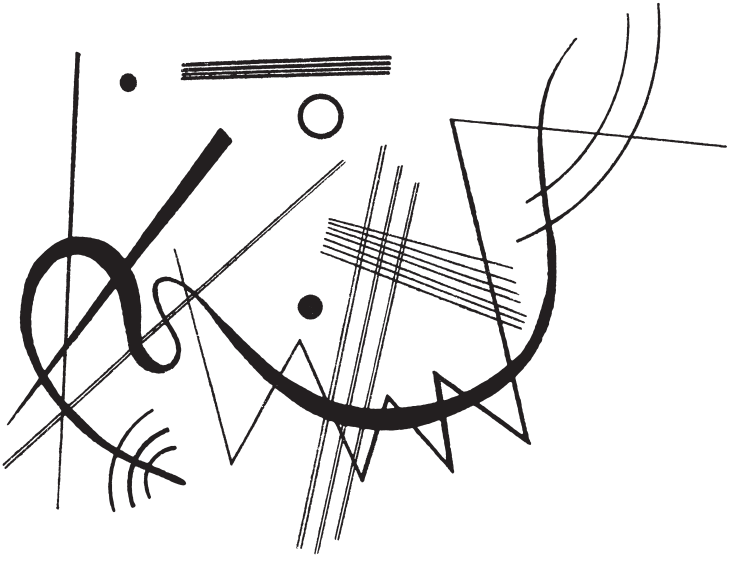


14. Горизонтальный формат способствует общему напряжению малонапряженных одиночных форм

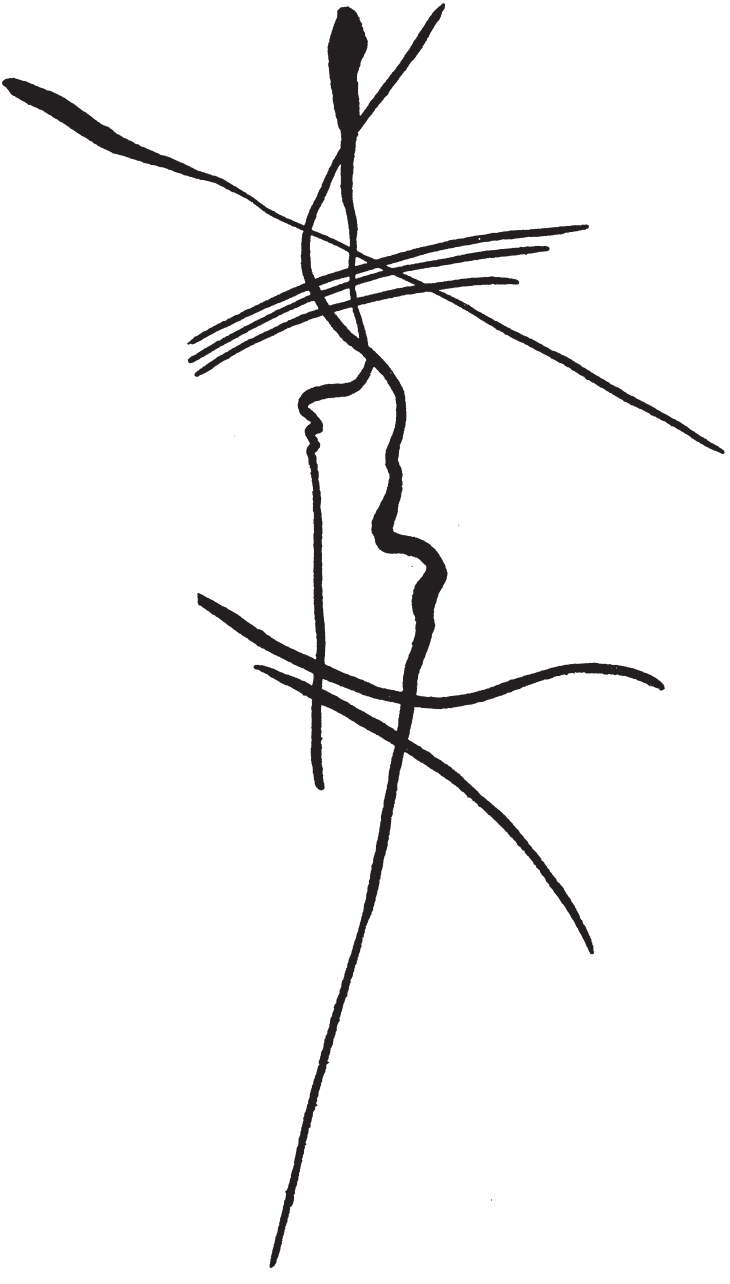
15. Свободная кривая на точке — созвучие геометрически криволинейных (линий)



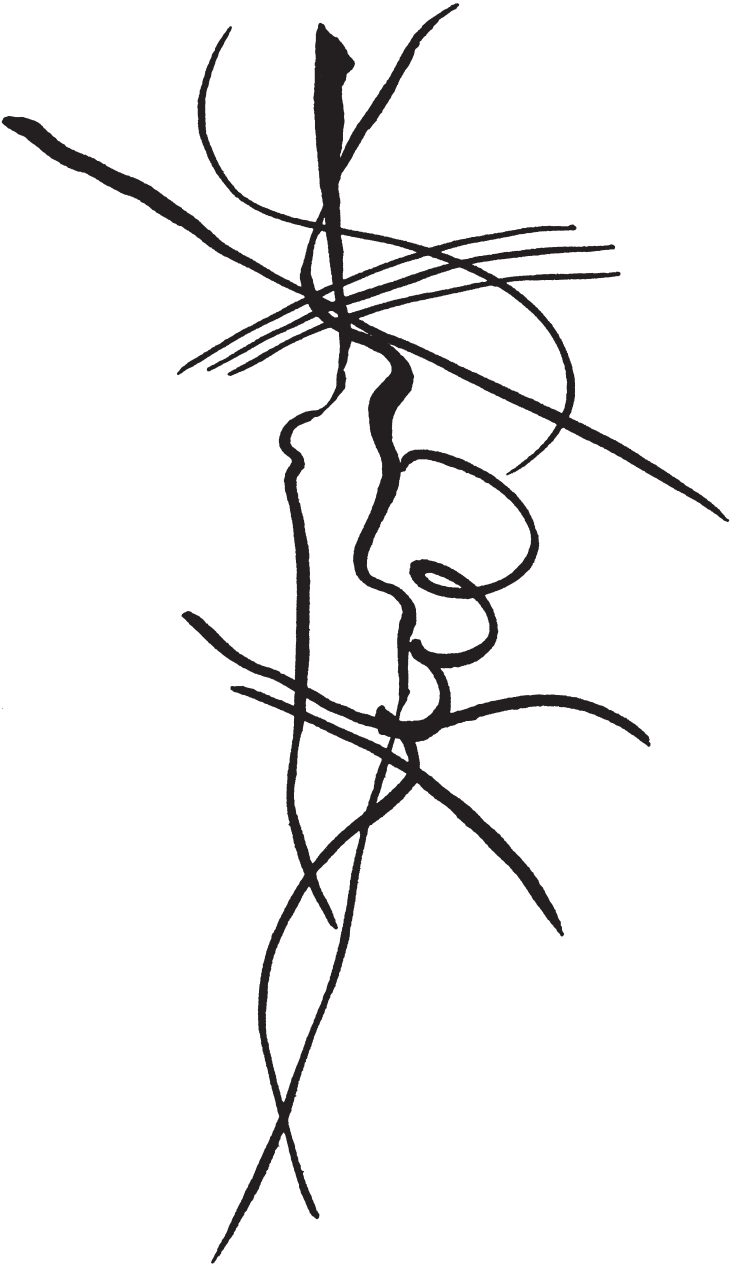
16. Свободно волнообразная (линия) с нажимом горизонтальное положение



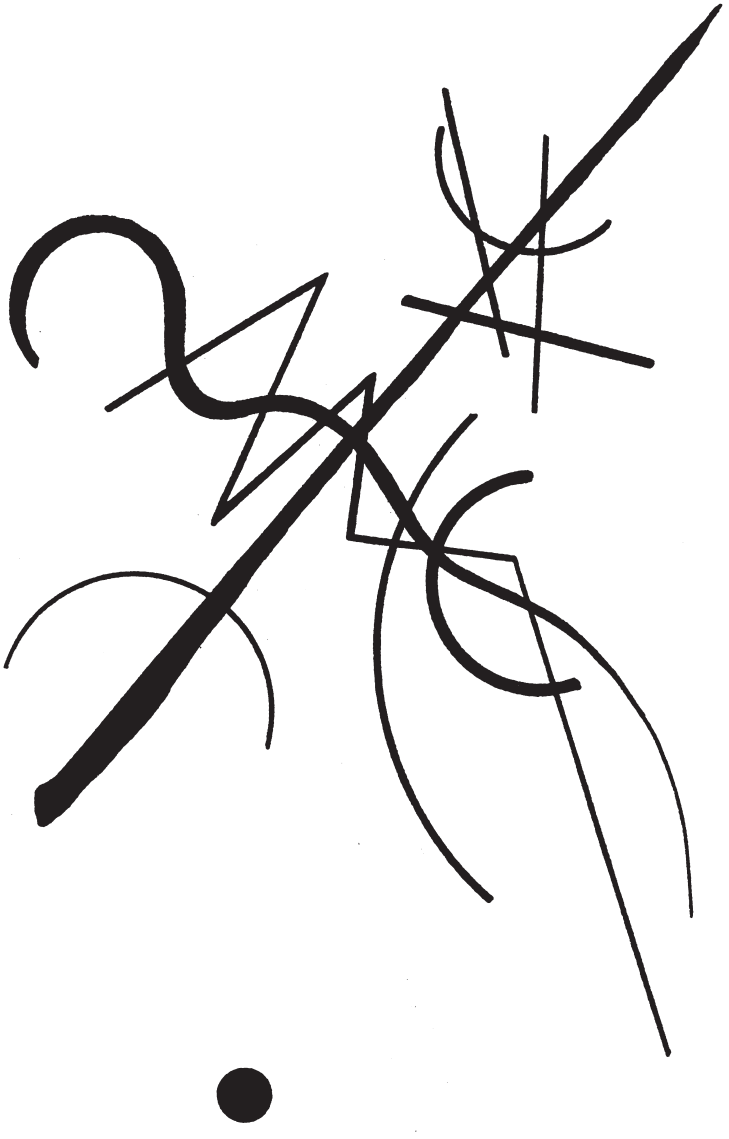
17. Та же волнообразная в окружении геометрических [форм]



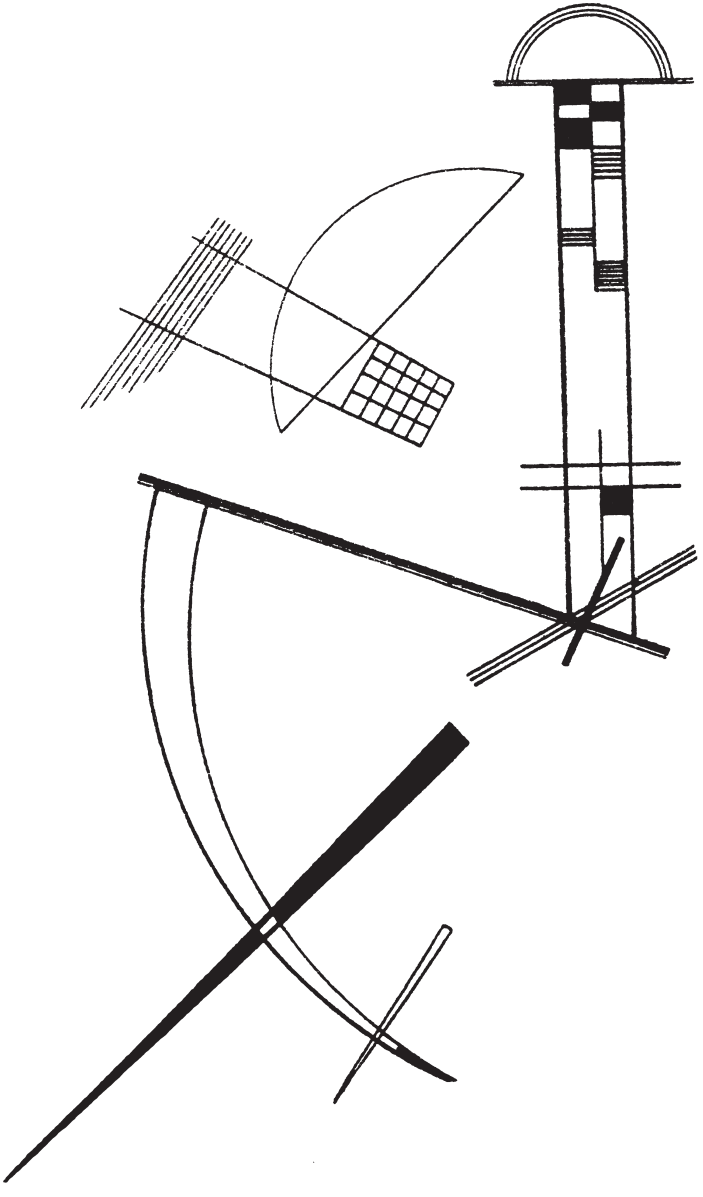
18. Простой и однородный комплекс нескольких свободных (линий)



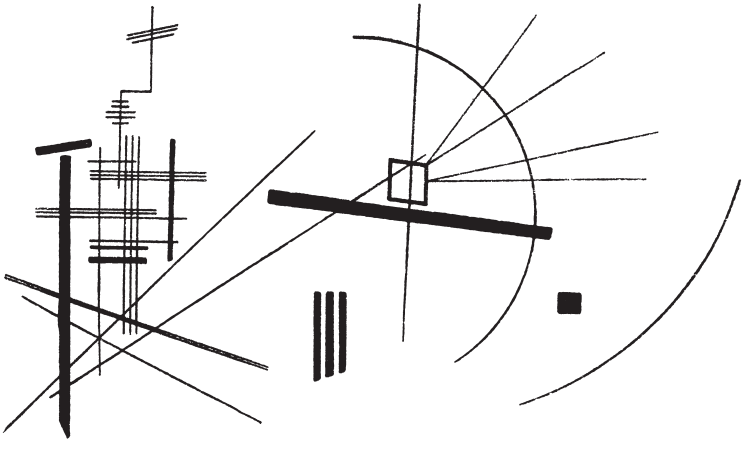
19. Тот же комплекс, усложненный [введением] свободной спирали



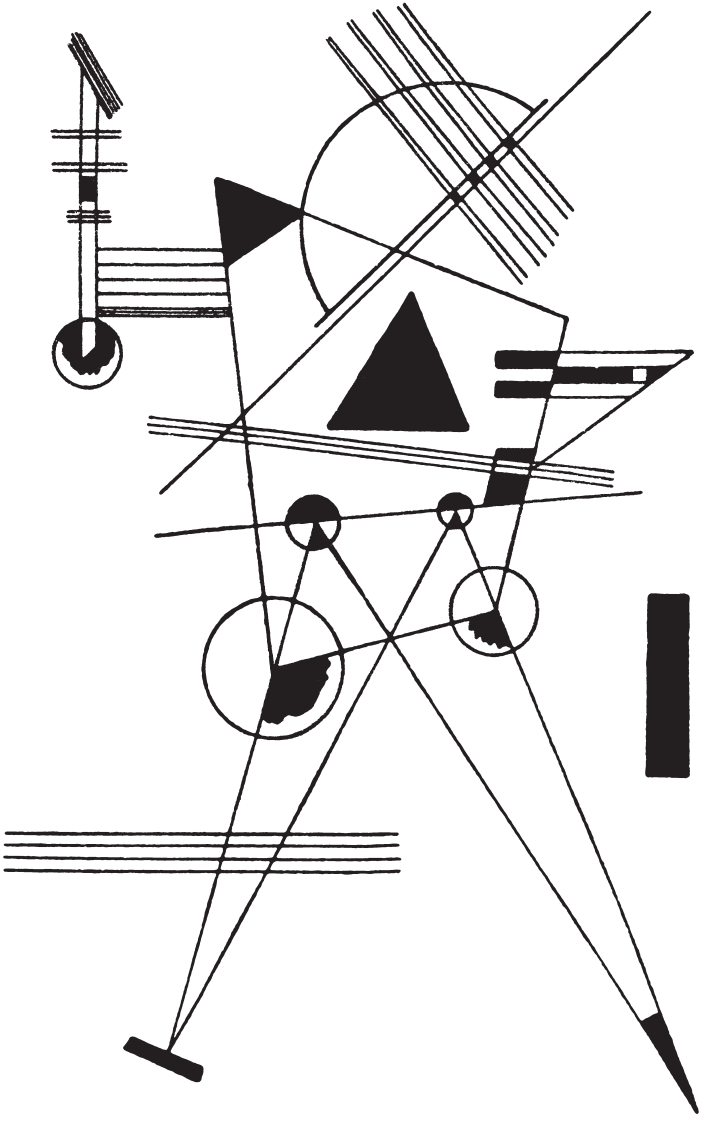
20. Диагональные напряжения и сопротивления с точкой, приводящей к внутренней пульсации всю внешнюю конструкцию



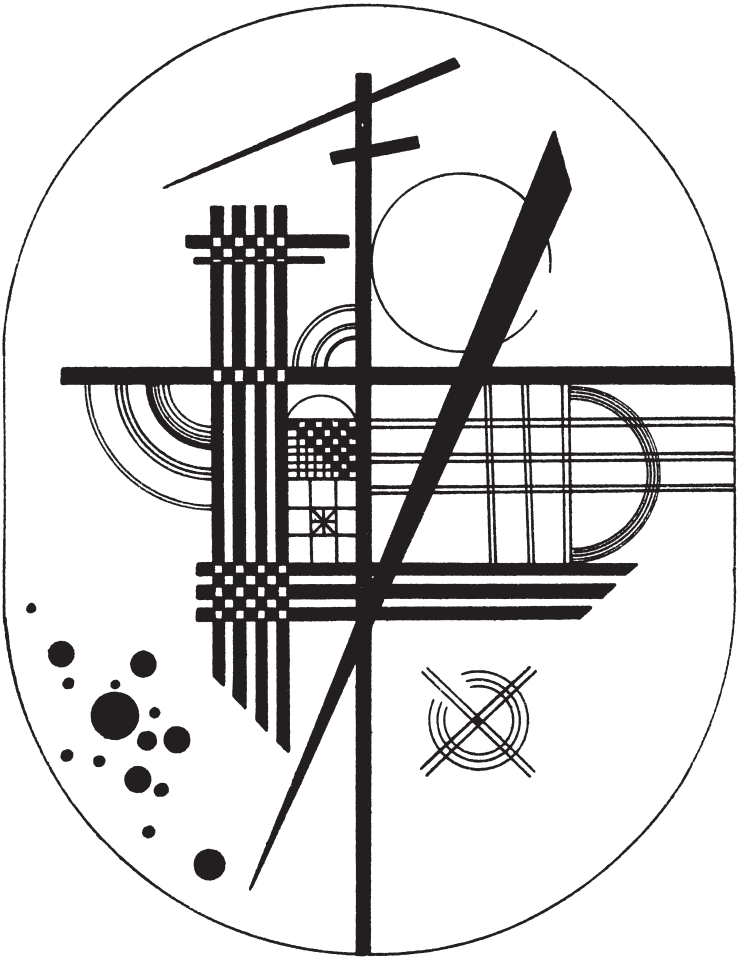
21. Двузвучие — холодное напряжение прямых, теплое напряжение кривых, скованное раскрепощается, пассивное концентрируется



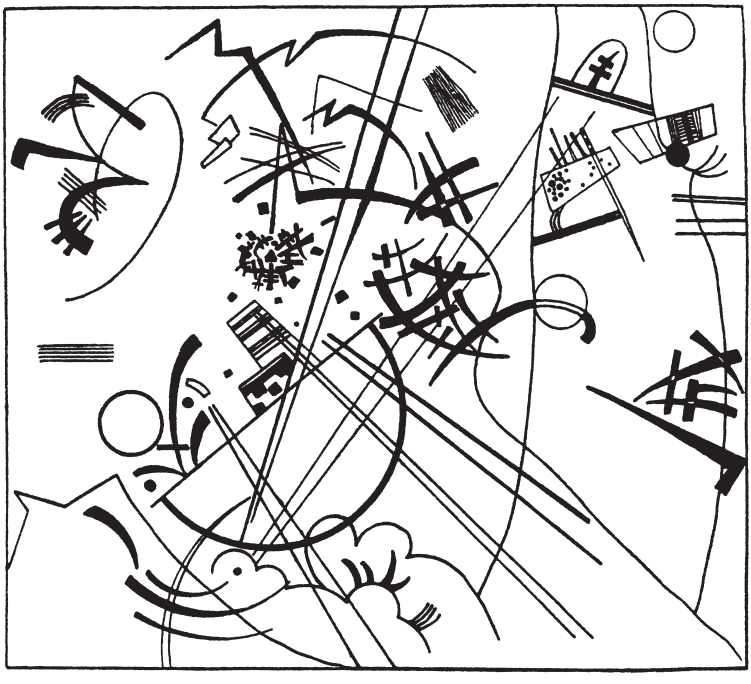
22. Схематизированная вибрация цвета, достигнутая минимумом цвета (черный)



23. Внутренние взаимоотношения комплекса из прямых с кривой (линией) (левое с правым). К картине «Черный треугольник» (1925)



24. Горизонтально-вертикальное построение противоположных диагоналей и точечных напряжений — схема картины «Интимное сообщение» (1925)



25. Линеарное строение картины
«Маленькая мечта в красном» (1925)

Содержание

О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ 5
Предисловие к первому изданию 7
Предисловие ко второму изданию 9
I. Введение 11
II. Движение 18
III. Поворот к духовному 25
IV. Пирамида 41
V. Движение цвета 44
VI. Язык форм и красок 51
VII. Теория 96
VIII. Произведение искусства и художник 111
Заключительное слово 117

ТЕКСТ ХУДОЖНИКА СТУПЕНИ 121
Видеть 123

ТОЧКА И ЛИНИЯ НА ПЛОСКОСТИ 165
Предисловие 167
Предисловие ко второму изданию 169
Введение 171
Внешнее — внутреннее 171
Анализ 172
Живопись и другие искусства 172
Теория 173
Прежние времена 173
История искусства 174
«Разложение» 174
Две цели 175
Элементы 175
Путь исследования 176
Задача этого сочинения 177
Точка 178
Геометрическая точка 178
Письменный текст 178
Молчание 179
Столкновение 179
Изнутри 179

Вырвать 180
Первый случай 180
Второй случай 181
Дальнейшее освобождение 181
Самостоятельный объект 182
В столкновении 182
Понятие 182
Размер 183
На границе 184
Абстрактная форма 184
Числовое выражение и формула 185
Форма 185
Основное звучание 186
Абсолютное 186
Внутреннее понятие 186
Напряжение 186
Плоскость 187
Определение 187
«Элемент» и элемент 187
Время 189
Точка в живописи 189
Время в живописи 189
Число элементов в произведении 190
Прообраз 192
Понятие композиции 192
Однозвучие композиции 192
Базис 193
Не-центрическое строение 193
Количественное увеличение 193
Природа 194
Другие искусства 195
Пластика и архитектура 195
Танец 199
Музыка 200
Графика 202
Техники 202
Офорт 203
Гравюра на дереве 203
Литография 203
Атмосфера 203

Корни 204
Заблуждения. 204
Целесообразное 205
Материал 205
Инструмент и возникновение точки 205
Фактура 207
Абстрактное искусство. 210
Сила изнутри 210
Сила извне 211
Линия 212
Возникновение 212
Прямая. 212
Температура. 215
Образование плоскости. 215
Цвета: желтый и синий 217
Черный и белый. 218
Красный. 221
Первоначальное звучание 221
Лиризм и драматизм 223
Линеарный перевод 224
Ломаные 224
Угол 225
Длины 226
Абсолютное звучание. 226
Трезвучие 227
Три звучания 228
Ломаные и цвета 228
Плоскость и цвет 231
Линия и цвет. 232
Метод 232
Интернациональныехудожественные институты 233
Сложные ломаные. 234
Кривая 235
Противоположность прямой 237
Плоскость 237
Противоположность относительно плоскости 238
Три пары элементов 239
Другие искусства. 240
Словарь 240
Плоскости 241

Волнообразные 242
Воздействия 245
Нажим 245
Линия и плоскость 245
Внешние границы 247
Комбинированные 248
Сила 248
Композиция 248
Число 249
Комплексы линий 250
Композиция 253
Время 253
Другие искусства 254
Музыка 254
Танец 256
Пластика, архитектура 256
Поэзия 257
Техника 258
Конструктивизм 261
Природа 261
Геометрическое и свободное построение 264
Тематическое построение 266
Искусство и природа 267
Графика 268
Гравюра на дереве 269
Линия в живописи 270
Офорт 270
Литография 271
Основная плоскость 273
Понятие 273
Линейные пары 273
Квадрат 274
Природа ОП 274
Звучания 275
Верх и низ 275
Верх 276
Низ 276
Правое и левое 278
Левое 279
Правое 280

Литературное 280
Отдаленное 281
Дом 281
Относительное 282
Покой 283
Форматы 284
Абстрактное искусство 285
Построение 285
Другие напряжения 286
Противопоставления 286
Тяжесть 288
Содержание 288
Метод 288
Применение 289
Противопоставления 289
Внешние параллели 289
Противопоставления 290
Внутренние параллели 291
Композиция. Конструкция 291
История искусства 292
Искусство и время 292
Примеры 292
Вопрос формы и культура 293
Относительное звучание 294
Левое. Правое 294
Верх и низ 295
Плоскость на плоскости 296
Отношение к границе 296
Лиризм. Драматизм 297
Умножение звучаний 299
Закономерность 299
Другие формы ОП 299
Различные углы 300
Круглая форма 301
Овальная форма. Свободная форма 303
Фактура 303
Дематериализованная плоскость 304
Зритель 305
Цель теории 306
Таблицы 307

Библиотека Паолы Волковой

Василий Кандинский
РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ
О духовном в искусстве
Ступени. Текст художника
Точка и линия на плоскости

Ответственный редактор *Анна Рахманова*
Компьютерная верстка *Анны Грених*
Корректор *Анастасия Баскакова, Елена Тарасова*
Технический редактор *Татьяна Тимошина*

Общероссийский классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги и брошюры.

Подписано в печать 21.07.2018.
Формат 60x90/16. Усл. печ. л. 21
Тираж экз. Заказ №

ООО «Издательство АСТ». 129085, РФ, г. Москва,
Звёздный бульвар, д. 21, стр. 1, ком. 39
Наш электронный адрес: www.ast.ru

ООО «Издательство АСТ»
129085, г. Москва, Звездный бульвар, д. 21, строение 1, комната 39
Наш электронный адрес: www.ast.ru
E-mail: astpub@aha.ru

«Баспа Аста» деген ООО
129085, қ. Мәскеу, Жұлдызды гүлзар, уй 21, 1 құрылым, 39 бөлме
Біздің электрондық мекенжайымыз: www.ast.ru
E-mail: astpub@aha.ru

Интернет-магазин: www.book24.kz
Интернет-дүкен: www.book24.kz
Импортёр в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы».
Қазақстан Республикасындағы импорттаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.
Дистрибьютор и представитель по приему претензий на продукцию
в республике Казахстан:
ТОО «РДЦ-Алматы»
Қазақстан Республикасында дистрибьютор
және өнім бойынша арыз-талаптарды қабылдаушының
өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС, Алматы қ., Домбровский көш., 3а, литер Б, офис 1.
Тел.: 8(727) 251 59 89, 90, 91, 92
Факс: 8(727) 251 58 12, вн. 107; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz
Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.
Өндірген мемлекет: Ресей
Сертификация қарастырылмаған

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ

РОССИЙСКИЙ И СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК-АВАНГАРДИСТ ПОЛЬСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ, ПЕДАГОГ, ТЕОРЕТИК ИСКУССТВА, ФИЛОСОФ. ОСНОВОПОЛОЖНИК СУПРЕМАТИЗМА — ОДНОГО ИЗ НАИБОЛЕЕ РАННИХ ПРОЯВЛЕНИЙ АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ.

В СБОРНИК «РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ» ВОШЛИ РАБОТЫ «О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ», «ТЕКСТ ХУДОЖНИКА. СТУПЕНИ», «ТОЧКА И ЛИНИЯ НА ПЛОСКОСТИ». В ЭТИХ РАБОТАХ ХУДОЖНИК РАЗМЫШЛЯЕТ О ПРИЧИНАХ СВОЕГО ОТКАЗА ОТ ФИГУРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ, О ПРИНЦИПАХ, ЗАКОНАХ АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА И ЕГО ПОНИМАНИЯ, О ПСИХОЛОГИЗМЕ БЕСПРЕДМЕТНОСТИ И МНОГИХ ДРУГИХ ВОПРОСАХ, И В НАШИ ДНИ НЕ УТРАТИВШИХ АКТУАЛЬНОСТИ ДЛЯ ВСЕХ, КТО ИНТЕРЕСУЕТСЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ ИСКУССТВОМ.

www.ast.ru
ISBN 978-5-17-106379-5
9 785171 063795